

М. Л. ГАСПАРОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
Том IV

ЛИНГВИСТИКА СТИХА
*
АНАЛИЗЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ТОЧНЫЕ МЕТОДЫ
АНАЛИЗА РЕЧИ
*
МОРФОЛОГИЯ И СИНТАКСИС
В БОРЬБЕ ЗА СТИХ
*
РАЗБОР
«ТЕМНЫХ» СТИХОТВОРЕНИЙ
*
НЕИЗВЕСТНЫЕ И ЗАБЫТЫЕ
ПОЭТЫ

М. Л. ГАСПАРОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
Том IV

ЛИНГВИСТИКА СТИХА
*
АНАЛИЗЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА
2012

ББК 80 я 44
УДК 80/81
Г 22



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 12-04-16223

Гаспаров М. Л.

Г 22 Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. — М.: Языки славянской культуры, 2012. — 720 с.

ISBN 978-5-9551-0618-2

После выхода в 1997 г. трехтомника Избранных трудов известного ученого, академика М. Л. Гаспарова: «О поэтах», «О стихах», «О стихе» — до его смерти в 2005 г. им было написано много новых работ, представляющих огромный интерес для современной филологической науки. В центре его внимания в этот период были вопросы лингвистики стиха: взаимосвязи ритма, рифмы, семантики и стилистики, с одной стороны, и синтаксиса, морфологии, фонетики стихотворной речи — с другой. Именно лингвистика стиха и стала основным содержанием предлагаемого читателям IV, посмертного, тома избранных трудов. Кроме того, в книгу вошли статьи, посвященные особенностям разных систем стихосложения, анализу и интерпретации отдельных стихотворений.

В конце тома — полная библиография работ М. Л. Гаспарова за полвека творческой жизни.

ББК 80 я 44

Михаил Леонович Гаспаров
Избранные труды
Том IV
ЛИНГВИСТИКА СТИХА
АНАЛИЗЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ
Корректор Г. Эрли. Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой
Подписано в печать 03.12.2012. Формат 70×100 1/16. Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 58,05. Тираж 300 экз. Заказ № 6752.
Издательство «Языки славянской культуры». № госрегистрации 1037739118449.
Phone: **959-52-60** E-mail: **Lrc.phouse@gmail.com**
Site: **http://www.lrc-press.ru, http://www.lrc-lib.ru**

Отпечатано в ОАО «Издательство «Высшая школа»
филиал ордена «Знак Почета»
«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

ISBN 978-5-9551-0618-2

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

В три тома избранных трудов М. Л. Гаспарова, выпущенных нашим издательством в 1997 г., естественно, вошли работы, написанные до этого срока, т. е. кончая 1996 годом. За 9 лет, прошедших после этого до смерти Михаила Леоновича в 2005 г., он успел написать еще очень много статей и научных исследований (более 200), представляющих огромный интерес для современной филологической науки. Особенно много в этот период он занимался вопросами лингвистики стиха: о взаимосвязи ритма и рифмы, семантики и стилистики, с одной стороны, и синтаксиса, морфологии, фонетики стихотворной речи — с другой. Именно лингвистика стиха и стала основным содержанием предлагаемого читателям 4-го, посмертного, тома избранных трудов М. Л. Гаспарова. Меньшую часть составили статьи, посвященные особенностям стихосложения отдельных поэтов и взаимосвязи силлабики, тоники и силлаботоники в различных стиховых культурах, а также анализу и интерпретации конкретных стихотворений. Завершается том тремя небольшими эссе о малоизвестных и забытых поэтах, в том числе о Вере Меркурьевой, которую Михаил Леонович буквально открыл, разыскав никогда не печатавшиеся стихи и письма этой талантливой поэтессы в ЦГАЛИ.

К книге прилагается значительно дополненный список трудов М. Л. Гаспарова за 1958—2005 годы, включая посмертные издания.

Работы М. Л. Гаспарова, написанные в соавторстве с другими учеными, в книгу не включены.

ЛИНГВИСТИКА СТИХА

Наука о стихе находится сейчас на переходе к новому этапу своего развития. Традиционные ее четыре области — метрика, ритмика, рифма, строфика — разработаны уже так хорошо, что новых революций там в ближайшее время не предвидится. Правда, есть еще много недоисследованных проблем: метрика и ритмика свободного стиха разных типов, звуковой состав неточной рифмы разных типов, переходные формы между стихом стопным и акцентным, равностопным и неравностопным, строфическим и нестрофическим и т. п. Но методика исследования уже выработана, и здесь требуются только время и способные аспиранты. Правда и то, что все эти приятные успехи достигнуты лишь в передовой области — в славянском стиховедении: на романском и германском материале нашим ученым еще приходится тяжело бороться с инерцией донаучной, импрессионистической, или посленаучной, деструктивистской, эссеистики. Но преодоление этой инерции — тоже дело времени. А нам на переднем крае пора уже думать о расширении поля зрения нашей науки — о том, чтобы установить структурную связь явлений стиха с явлениями других уровней строения поэтического произведения: фоники, грамматики, стилистики, семантики. Стиховедение опережает эти области по степени своей научности, своей способности точными методами устанавливать объективные факты и связи между фактами. Перенеся эти точные методы в области грамматики, семантики и т. д., мы будем способствовать приближению всей поэтики к статусу точных наук.

Литературоведы любят попрекать стиховедов тем, что существующее стиховедение страдает формализмом: сосредоточивается на метре, ритме, рифме и строфике, забывая, что они существуют только в художественном единстве целого. Теперь эти попреки, кажется, выходят из моды, и это, конечно, прогресс. Но если сформулировать эти старые претензии правильнее, то они могут заслуживать более серьезного отношения. Да, конечно, ритмика и все прочее существует только в художественном единстве целого. Но это целое — давайте уточним — есть не какая-то платоновская идея «художественного целого», материализующаяся в покорной форме, а есть языковое целое, лингвистический объект. Это языковое целое — сложное, многоуровневое, и стих есть лишь один из уровней (или даже подуровней) его строения. А сколько всего можно вычленить этих уровней? Если положить в основу схему, предложенную в 1920-е годы Б. И. Ярхо [Ярхо 1927: 7—28], то можно сказать: три уровня и шесть подуровней. Три уровня: звуковой, словесный и образный, т. е. семантический. Звуковой — это фоника (звукопись) и метрика. Словесный — это грамматика (морфология, синтаксис) и стилистика (тропы и фигуры). Образный — это образы и мотивы, и это идеи и эмоции. На каждом уровне и подуровне действуют свои автономные

закономерности строения, но, конечно, существуют и закономерности более общие, связывающие эти уровни воедино.

До сих пор стиховедение, действительно, занималось преимущественно автономными закономерностями строения метрического подуровня поэтического текста. По взаимодействию метрического подуровня с другими делались разрозненные наблюдения, иногда очень проницательные, о них еще будет речь. Но систематической программы исследования стиха как лингвистического целого до сих пор еще не существовало. «Стиха как лингвистического целого» — т. е. структурного единства, в котором на всех языковых уровнях проявляется тот факт, что текст написан не прозой, а стихом. Это значит: расчленен на соизмеримые отрезки, границы которых обычно отмечены рифмой; и отрезки эти имеют внутреннюю мерность, которая называется ритм. Ритм и рифма — те два признака стиха, которые в первую очередь находят отклики на других уровнях строения текста. Метр по сравнению с ними не так интересен, а строфика — тем более.

Таким образом, очередная задача стиховедения — в том, чтобы установить структурную связь явлений стиха с явлениями фоники, грамматики, стилистики, семантики. Что значит «структурную связь»? Это значит: установить, какие изменения в ритме, рифме и т. д. сопровождаются какими изменениями в фонике, синтаксисе, семантике стиха. Изменения эти могут быть трех родов. Во-первых, однонаправленные: например, повышение ритмической сложности сопровождается повышением же синтаксической или семантической сложности. Так, ритм в 5-стопном ямбе сложнее, чем в 3-стопном, — и синтаксис в 5-стопном ямбе сложнее, чем в 3стопном. Во-вторых, компенсаторные: например, повышение ритмической сложности сопровождается повышением синтаксической или семантической простоты, и наоборот. Так, авангардная поэзия XX в. очень сложна семантически — поэтому она предпочитает пользоваться очень простым стихом, верлибром, чтобы читателю не слишком трудно было воспринимать произведение. И в-третьих, независимые: например, повышение ритмической сложности никак не сказывается на фонике или строфике, они друг к другу нейтральны. Выяснить, какие связи стиховых явлений с внестиховыми являются однонаправленными, какие компенсаторными и какие нейтральными, — это и значит выявить структурообразующие механизмы поэтического произведения.

Мы перечислим 8 интересных для исследования соотнесений между стиховым и другими уровнями: ритм и грамматика, рифма и грамматика; ритм и семантика, рифма и семантика; ритм и фоника, рифма и фоника; метр и стилистика, метр и семантика.

1. Ритм и грамматика, т. е. ритм, морфология и синтаксис. Ритм стиха складывается из последовательностей слов разного строения: односложных, двухсложных с ударением на 1-м слоге, двухсложных с ударением на 2-м слоге и т. д. Известно, что некоторые части речи тяготеют к разным ритмическим

структурам слова, а именно: прилагательные предпочитают слова с длинными безударными концами (флексии), а глаголы — с длинными безударными началами (приставки); это заметно даже на слух и подтверждено подсчетами [Гаспаров 1984: 169—185]. Это значит, что в ритмических вариациях строк определенные позиции, как известно, притягивают слова определенных ритмических структур (это ритм: «можно сказать, что каждая стопа имеет свой словарь» [Томашевский 1929: 201]); а эти слова, стало быть, притягивают к этим позициям те или иные части речи (это морфология); а между этими частями речи перекидываются лишь такие-то, а не иные синтаксические связи (это синтаксис).

Например, известно, что в ритме русского 4-стопного ямба XIX в. ударения пропускались чаще всего на предпоследней стопе. Стало быть, там образовывался длинный, трехсложный безударный интервал. Он мог заполняться или длинным безударным окончанием предпоследнего слова, или длинным безударным началом последнего. Слова с длинным безударным окончанием в русском языке — это по большей части прилагательные и причастия (*Лесов **таинственная** сень*), слова с длинным безударным началом — приставочные глаголы (*Я вас хочу **предостеречь***). Между этими частями речи завязывается борьба за предпоследнюю позицию стиха. Исход борьбы решает синтаксис: строка в стихе стремится совпадать с синтагмой, а в русских синтагмах глагол редко бывает на последнем месте. Поэтому пересиливают конструкции с прилагательными, типа *Лесов таинственная сень*. Соответственно, в конце стиха скапливаются атрибутивные синтаксические связи, типа «таинственная сень» — а это самые тесные из синтаксических связей в языке. Более слабые синтаксические связи — дополнительные, предикативные и т. д. — оттесняются в начало стиха. Получается ритмико-синтаксический изоморфизм: перед нами и ритмическая асимметрия строки — полноударность в начале стиха, пропуски ударения в конце, — и синтаксическая асимметрия строки — слабые межсловесные связи в начале стиха, тесные в конце. Вот это и можно назвать однонаправленными тенденциями на ритмическом и на грамматическом уровне строения стиха. Мы видим, как сплетаются здесь факторы ритмические, морфологические, синтаксические: пропуски ударения, части речи, члены предложения.

Этот изоморфизм можно проследить и дальше. Если в стихотворной строке три слова, то, как сказано, более тесная синтаксическая связь обычно бывает между последними двумя и более слабая — между первыми двумя. Так, двусмысленную пушкинскую строчку *Сатиры смел**ой** властелин* мы воспринимаем как *Сатиры смел**ый** властелин* и даже позволяем себе менять ее орфографию — только потому, что нам по привычке хочется объединять в словосочетание конец строки, слова *смелый властелин*, а не начало строки, не слова *Сатиры смелой*. Если же в строке не три, а четыре слова, то обычно самая тесная связь — между последними двумя, и самая слабая — между средними двумя. Так, строка ***В** окно смотрел и мух давил* (сильная связь — слабая — сильная) будет типична, а ***Что** ум, любя простор, теснит* (слабая связь — сильная — слабая) — нети-

пична. По-видимому, это результат взаимодействия ритма и естественного порядка слов напрямую, минуя морфологию. Иными словами: стиховеды знают закон альтернирующей силы ударений в стихе от конца к началу [Тарановский 1953], — так вот, точно так же можно говорить и о законе альтернирующей силы словоразделов от конца к началу стиха. Это важно для общего нашего представления об изоморфизме строения стиха. Мы имели случай показать, что именно эта ритмико-синтаксическая закономерность определяла, например, строение «лесенки» Маяковского [Гаспаров 1981: 148—168] и отличие его плавной лесенки от более отрывистой лесенки А. Белого или Р. Рождественского. Точно так же удалось показать, как в 6-стопном ямбе Пушкина от ранних стихов к поздним синтаксический разрыв на цезуре становится все менее четким: Пушкин сохраняет ритмическую цезуру, но ослабляет синтаксическую, точь-в-точь как французские романтики, «Hugo с товарищи», вроде Мюссе, которого он внимательно читал [Гаспаров 1995: 93—101].

Исследования в этой области велись на русском материале Т. В. Скулачевой и мной, на английском материале М. Г. Тарлинской, и они кажутся мне плодотворными. Трудность их в том, что не всегда можно различить, где в этом сплетении факторов причина, а где следствие. Например, подсчитано, что в 4-стопном ямбе с пропуском ударения на III стопе женский словораздел *Шутя невинность изумлять* появляется реже вероятности, а дактилический словораздел *Одна привычная печаль* — чаще вероятности [Гаспаров 1974: 207—215]; но есть ли это ритмическая тенденция, приглашающая в стих прилагательные, или синтаксическая тенденция, деформирующая ритм, показать трудно. Если синтаксическая тенденция важнее, то, может быть, и сама эволюция ритма русского 4-стопного ямба XVIII—XIX вв. — от полноударного стиха к неполноударному и от рамочного ритма к альтернирующему — может объясняться влиянием синтаксиса на ритм через естественный порядок слов в синтагмах? Здесь наши разыскания скрещиваются с теми, которые ведет М. А. Красноперова.

2. Рифма и грамматика — прямое продолжение проблемы «ритм и грамматика». Когда все синтаксические связи ориентированы на конец стиха, то особенную важность приобретает последнее слово: какая это часть речи и какой член предложения. А отбор конечных слов в стихе определяется по большей части требованиями рифмы. Отбор этот раз в пять строже, чем внутри стиха, — наиболее употребительны те созвучия, на которых пересекается больше парадигм словоизменения. Например, самая частая русская мужская рифма — это «*ой-ой*», потому что в ней совпадают прилагательные типа *молодой*, существительные типа *сухостой* или *красотой*, глаголы типа *стой* и т. п. А каждая из таких частей речи, появляясь на конце строки в соответственном падеже, тянет за собой синтаксические конструкции, распространяющиеся на весь стих. Мы имели случай напечатать список почти 200 строк 4-стопного ямба пушкинской эпохи, кончающихся на *молодой* и *младой* [Гаспаров 1986: 185—187]: *Как вихорь жизни молодой*, *Подобье жизни молодой*, *Как персты девы молодой*, *Иль*

письма девы молодой, — формульность очевидна; и то же самое в строках, кончающихся на *золотой*, *удалой* и пр. Подобным же образом нами исследованы более редкие «*ты-ты*-рифмы» [Гаспаров 2000а: 71—84], но и там картина та же: спрос на созвучия в словам *ты — цветы — мечты*... порождает рифмо-синтаксические формулы *Как гений чистой красоты*, *О ангел чистой красоты*, *Поклонник чистой красоты*, *Пожитки бледной нищеты*, *И прелесть важной простоты* и т. д. Как строится каждая из этих формул, как слабеет ее устойчивость от конца строки к началу и, особенно, как меняется их употребительность от ямбов пушкинского времени к ямбам Брюсова и Блока, — эти проблемы только начинают исследоваться.

В связи с этим вот любопытный пример не однонаправленных, а компенсирующих тенденций на уровне рифмы, синтаксиса и образного строя. Все мы знаем, что в русском языке порядок слов в атрибутивном сочетании *белый день* — прямой, т. е. обычный, а *день белый* — обратный, т. е. необычный. Все мы знаем, что в поэзии обратный порядок слов встречается чаще, чем в прозе. Отчасти к этому побуждает стилистика — обратный порядок слов имеет высокую семантическую окраску благодаря ассоциациям с церковнославянским, греческим и латинским языками; отчасти же к этому побуждает рифмовка — прилагательные в конце строки рифмуются легче, чем существительные, потому что их суффиксы и флексии более однообразны. С течением времени стиль в поэзии становится проще, а в рифмах нарастает деграмматизация; поэтому можно было бы ожидать, что прямой порядок слов в рифмах будет нарастать, а обратный убывать. Но нет: если подсчитать долю обратного порядка существительных и прилагательных у Ломоносова, Пушкина и Блока, то окажется, что у Ломоносова и Блока доля обратного порядка слов одинаковая, за 200 лет никаких изменений, у Пушкина же в «Онегине» — в полтора раза выше: *Пчела за данью полевой Летит из кельи восковой* и т. п. Почему? Напрашивается предположение: бытовое, прозаизированное содержание пушкинского романа в стихах требовало для равновесия поэтизации стиля, и Пушкин достиг этого почти незаметным синтаксическим средством — порядком слов. Это и есть компенсаторное взаимодействие тенденций на уровне образном и на уровне стилистическом, а скрещиваются они на рифме.

3. Ритм и семантика. Известно, что в ритме строки есть стопы более сильные и более слабые; например, в пушкинском 4-стопном ямбе сильные стопы — II и IV. Известно также, что в семантике фразы есть слова, более нагруженные смыслом и менее. Когда семантически сильные слова совпадают с ритмически сильными позициями, это их подчеркивает, когда не совпадают — это их сглаживает. У Г. Шенгели в «Технике стиха» 1940 г. [Шенгели 1940: 128—130] есть хороший разбор двустишия Пушкина:

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?..

Какое слово важнее: *голос* или *музы*? Грамматически — *голос* (оно управляющее), но семантически, наверное, *музы*. Поставим эту *музу* на сильную вторую позицию: *Тебе — но* ***музы*** *голос темной...*: строка будет звучать более рельефно и броско. Пушкин этого не делает, он ставит *музу* на слабую 3-ю позицию и этим как бы усиливает эту позицию, чтобы слова звучали ровно, каждое — с весом: *Тебе — но* ***голос музы темной***... (Ради этого он даже идет на двусмыслицу: *темная муза*. Действительно, так как последние слова в строке стремятся вступить в тесную связь, то *...но музы голос темной* мы осмысляем как *темный голос*, а *...но голос музы темной* — как *темной музы*).

К анализу Шенгели во многом можно придираться, но он заслуживает подражания и продолжения: он может приблизить нас к точному смыслу слов «поэтическая интонация», которые так долго употреблялись всуе. По тому немногому, что сделано, — например, сопоставление ритмико-синтаксического рельефа пушкинского стихотворения «Цветок» (*Цветок засохший, безуханный...*) и лермонтовского «Скажи мне, ветка Палестины...», — кажется, можно сказать, что для Пушкина вообще характерна эта выровненная семантика, а для Лермонтова, наоборот, контрастно-броская; и это, конечно, хорошо вписывается в общую картину их поэтики. Попробуем прочитать лермонтовское стихотворение только по ритмически сильным словам (т. е. по 2-й и 4-й стопам) — получится почти связный текст: «Ветка Палестины росла, цвела, холмов, долины украшением была... Иордана луч ласкал, ветр Ливана сердито колыхал...» и т. д. вплоть до «Сумрак лампады, крест святой мира и отрады вокруг тебя и над тобой». Попробуем прочитать таким же образом пушкинское стихотворение — ничего не получится: «Засохший, безуханный в книге я — уже странной наполнилась моя...». Это оттого, что у Пушкина ключевые (семантически) слова *цветок*, *мечта* и *душа* стоят не на сильных, а на слабых (ритмически) позициях — для того чтобы выровнять и ритм, и семантику. Пушкин принадлежал к поколению, в творчестве которого альтернирующий ритм 4-стопного ямба еще только возникал из сглаженного — поэтому Пушкин, даже перейдя на этот ритм, старался смягчить и сгладить его средствами семантики. Лермонтов же принадлежал к поколению, которое получило альтернирующий ритм готовым — поэтому он не сглаживает, а подчеркивает этот ритм средствами семантики [Гаспаров, Скулачева 2002: 235—243].

Главная трудность здесь — в формализации семантики. Мы можем сказать почти уверенно, что в пушкинской строчке слово *муза* семантически важнее, чем *голос* (потому что стилистически возвышеннее?); но можем ли мы столь же уверенно сказать, что важнее в следующей строчке, глагол *коснется* или существительное *уха*? Работа впереди.

Один из возможных подступов к этой будущей работе — отложить пока вопрос, что семантически важнее, глагол или существительное, а сосредоточиться на существительных и проверить, нет ли у существительных различной семантики тяготения к различным местам в строке. Иными словами — составить час-

тотный тезаурус для каждой стопы стиха и посмотреть, не расходятся ли их пропорции. Пока такая работа была сделана для всего 4-стопного ямба Блока (а для сравнения — по «Евгению Онегину» Пушкина): учитывались, конечно, только такие одно-, двух- и трехсложные слова, которые одинаково могут располагаться на всех 4-х стопах. Результаты получились любопытные, но пока еще малопонятные: на I стопе у Блока учащаются существительные смыслового поля «общие понятия» (*день*, *ночь*); на II стопе — поля «неживая природа» (*снег*, *ветер*); на III стопе — поля «живая природа» (*жизнь*, *цветы*); на IV стопе — поля «человек как живое существо» (*рука*, *очи*, *кровь*). Если угодно, можно сказать, что от начала к концу стих становится конкретнее и человечнее. Сконструируем две перечислительные строки: *День, ночь, снег, ветер, жизнь и очи — Глаза, жизнь, ветер, снег и ночь*: первая будет естественна в стихе Блока, вторая — «противоестественна». Как кажется, это не противоречит читательской интуиции. Но уверенности в этом пока нет, по статистической проверке такие расхождения могут быть и случайными. Нужно считать дальше.

4. Рифма и семантика. С этой проблемой мы сталкиваемся уже при составлении тезауруса по стопам, когда видим, что такие важные для Блока слова, как *жизнь*, *небо*, *сердце*, *сумрак*, чаще появляются на внутренних стопах и почти исчезают с последней, IV стопы. Причина понятна: там они должны рифмоваться, а они плохо рифмуются. Иными словами, в стихах борются две тенденции: выносить в конец значимое слово (с натянутой рифмой) или естественную рифму (со случайным словом). Мы имеем много свидетельств этому от самих поэтов; мы чувствуем, что Маяковский предпочитал первый путь (*жизнь с кого — Дзержинского*), а Пушкин — второй (*занемог — не мог*); но удовлетворительно формализовать этот материал пока еще не удавалось.

5. Ритм и фоника. Здесь мы можем пока только поставить проблему; предварительные работы по ней еще в зачатке. Проблема такая: располагаются ли звуковые повторы (аллитерации) по строке беспорядочно или склонны тяготеть к тем или иным стопам? Мы знаем, что расположение аллитераций по строке может быть канонизировано до очень большой предсказуемости — как в германском аллитерационном стихе. У нас этого, конечно, нет; но есть ли хоть какая-то тенденция в этом направлении? Мы не знаем.

Отчасти мы не знаем этого просто потому, что у нас мало материала: аллитерации и ассонансы в русском стихе редки до статистической незначимости. Уже подсчитано, что у Пушкина и Блока в стихах аллитерации и ассонансы встречаются с такой же частотой, как в прозе, т. е. не являются предметом нарочитой художественной заботы [Гаспаров 1992: 45–48]. Отчасти же — дело здесь затрудняется тем, что разработка фоники отстает от разработки метрики. Не решен даже элементарный вопрос: учитывает ли сознание поэта и читателя только звуковые повторы или также буквенные? *себя на суд вам отдаю* — ощутима ли здесь аллитерация на ***д*** оттого, что одно из этих ***д*** оглушено? Иными словами, есть ли аллитерация явление фонетического уровня или фонематического?

Априори на это ответить нельзя, а методики экспериментов нет. Или другой вопрос, пожалуй, еще важнее: одинаково ли ощутимы аллитерации в корневых и в служебных морфемах? В *Я девять **песен написал*** есть аллитерации на ***п, с, н***, с этим согласится каждый: но в *И все, **что** радует, **живит*** есть ли аллитерация на ***т***? а в *Улыбкой **ясною** природа* — на *йот*? — если эти ***т*** и ***й*** спрятаны во флексиях? Это, если угодно, еще одна междууровневая перекличка — между фоникой и грамматикой (морфологией). Нужны кропотливые подсчеты, еще не сделанные.

Одним из немногих поэтов, систематически экспериментировавших с аллитерациями, был Брюсов в своих поздних стихах. В нарочито аллитерированных стихотворениях *С Ганга, с Гоанго, под гонг, под тимпаны* (4-стопный дактиль) и *Раскинь пленительные лени...* (4-стопный ямб) аллитерирующие звуки у него отчетливо сгущаются на первой стопе и ровно убывают к последней. (Тогда как в «Евгении Онегине», где аллитераций мало, они распределяются по стопам абсолютно поровну.) Общее ли это правило или индивидуальная манера? Случайно ли здесь совпадение с древнегерманским стихом, где аллитерирующий звук в первом полустишии появлялся обычно дважды, а во втором лишь единожды? Мы не знаем: слишком мало еще исследовано материала.

6. Рифма и фоника. Здесь, пожалуй, речь идет не столько о звуковой перекличке между рифмой и внутренними аллитерациями, сколько об углублении анализа фонетического состава самой рифмы. Общеизвестно, что рифмы делятся на точные и неточные, и приметой XX в. в русской поэзии являются именно неточные. Принято, что неточные рифмы (например, женские) делятся на усеченные, *ве**т**ер — на све**т**е*, и с заменой, *ве**т**ер — ве**ч**ер*. Но можно продолжить эту детализацию и далее. Например, в рифмах с заменой могут соотноситься разнозвучия разного объема: 1:1 звук, *тро**п**ы — сугро**б**ы*; 1:2 звука, *зна**к**у — наизна**нк**у*; 2:2 звука, *ла**мп**у — да**мб**у*. И еще далее: там, например, где в разнозвучии участвует пучок в два звука, они могут совсем не совпадать с рифмующим пучком, *ла**мп**у — скля**нк**у*, а могут частично совпадать, *ла**мп**у — да**мб**у*. И еще далее: если они частично совпадают, то совпадающий звук может быть в пучке первым, *ла**мп**у — да**мб**у*, а может — вторым, *Орды**нк**у — обни**мк**у*. Мы как бы берем рифму под микроскоп со все бо́льшим увеличением, чтобы проверить, какие звуки и на каких позициях могут считаться более и ощутимыми: априори этого сказать нельзя. И мы видим, что на всех этих молекулярных уровнях отдельные поэты выказывают вполне индивидуальные предпочтения в выборе разнозвучий, иногда довольно любопытные. Например, Бродский в своих неточных женских рифмах схож предпочтениями с Маяковским гораздо больше, чем с Пастернаком или Цветаевой, хотя субъективно Маяковский заведомо не является его любимцем и для большинства читателей эти два поэта — антиподы [Гаспаров 1995: 83—92]. Таким образом, в этом направлении работа ведется, и некоторые результаты уже есть; но, как всякая работа с микроскопом, идет она очень медленно.

7. Метр и стилистика. Здесь хотелось бы напомнить об одной незаслуженно забытой работе Р. А. Папаяна, посвященной тропам в лирике Блока [Папаян 1972: 268—290]. Там подсчитывалось отношение количества всех слов и количества слов, переосмысленных в тропах, по стихотворениям Блока, написанным разными метрами. Получалось, что у раннего Блока хорей более насыщен тропами, чем ямб, а у позднего наоборот; что 3-сложные размеры более насыщены тропами, чем 2-сложные (как бы компенсируя свою монотонность), а неклассические размеры, наоборот, менее (как будто метрический эксперимент отвлекал внимание от стилистического). Работу эту заведомо стоило бы продолжить: это пока самый яркий известный нам пример компенсаторных тенденций на разных уровнях строения поэтического текста. Но, конечно, дело и здесь затрудняется тем, что разработка стилистики отстает от разработки метрики. Между исследователями нет единообразия в выделении и определении тропов (так что даже по папаяновскому материалу другой ученый может получить другие цифры) и тем более не в ходу их статистический учет. А он может дать многое. Например, общеизвестна броская антитеза Р. Якобсона: Маяковский — поэт метафор, а Пастернак — поэт метонимий. Но достаточно оказалось сделать простой подсчет, чтобы увидеть: у обоих поэтов метафор гораздо больше, чем метонимий (примерно вчетверо), причем в «Ленине» Маяковского доля метонимий даже больше, чем в «Сестре моей — жизни» Пастернака [Гаспаров 1997: II, 383—415]. Это значит, что простейшая статистическая проверка уже требует корректировки якобсоновского обобщения; не будем здесь входить в подробности, потому что к проблеме метрики это не относится.

8. Метр и семантика. Это, наконец, вопрос о семантических ореолах стихотворных размеров: то, что ближе всего подходит к старой примитивной формулировке «связь между формой и содержанием». Для старой, традиционалистской поэзии это вопрос о традиционных связях между стихом и жанром: что 6-стопный ямб был закреплен за эпосом и драмой, а короткие ямбы и хореи за песней и легкой лирикой, никто отрицать не станет. Для поэзии XIX—XX вв. это вопрос о традиционных связях между стихом и образами, мотивами, эмоциями: еще в 1966 году он был поставлен покойным К. Ф. Тарановским [Тарановский 1966] и вызвал в официальной советской науке сильный протест. С тех пор удалось проанализировать семантические ореолы по крайней мере для десятка стихотворных размеров и групп размеров; большинство результатов опубликовано, так что можно думать, что хотя бы для некоторых они были убедительны [Гаспаров 1999]. Появились даже первые работы о семантике размеров в других славянских литературах и в английской литературе [Славянская метрика 1988; Тарлинская 1989: 238—260; 1993: 121—188; Тарлинская, Оганесова 1985: 75—93; 1986: 85—106]; М. Ю. Лотман поставил важный вопрос об индивидуальных семантических ореолах у отдельных поэтов [Лотман 1988: 105—143]; Ю. И. Левин предложил первые семиотические обобщения [Левин 1982: 151—154].

2*

Скажем только о самом последнем, что было сделано [Гаспаров 1999: 238—265]. Был взят тот самый 5-стопный хорей, с которого и началось когда-то изучение семантических ореолов: все стихи этим размером от Лермонтова до Бунина. Была больше обычного формализована семантика: в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...» были выделены пять главных мотивов — *дорога*, *ночь*, *пейзаж*, *жизнь и смерть*, *любовь*; и два более беглых, *Бог и песнь*. Они прослеживаются по всем стихотворениям этого размера порознь и в сочетаниях. Исходя из общего количества появлений каждого мотива делается расчет теоретической вероятности каждого их сочетания — иными словами, рассчитываются вероятности смысловые по той же модели, по которой Б. Томашевский рассчитывал вероятности ритмические [Томашевский 1929: 101—102] (к сожалению, без поправок А. Н. Колмогорова: у нас для этого не было материала). Теоретическая вероятность сравнивается с реальной частотой: оказывается, что повышенное тяготение друг к другу имеют *ночь* и *пейзаж* (например, у Бунина), *ночь* и *любовь* (например, у Фета и Полонского), *ночь* и *дорога*, — но не *дорога* и *смерть*, как у Лермонтова. То есть лермонтовская тема (дорога и смерть), бесспорно, имеет свою семантическую традицию, но в пучке других обследованных традиций, расходящихся от лермонтовского стихотворения, она не главная: это лишь одна из семантических окрасок, составляющих семантический ореол русского 5-стопного хорея.

Далее, был прослежен генезис этого семантического ореола — чтобы ответить на обычный вопрос: если позднейшие поэты перенимали этот метр и смысл у Лермонтова, то откуда взял его сам Лермонтов? Ответ: Лермонтов взял его у Шиллера и других штурм-унд-дрэнгеров, а они самостоятельно выработали его и пустили в оборот, скрестив две несхожие иноязычные традиции: немецкие силлабо-тонические переводы латинских катулловых гендекасиллабов и сербских десетерацев. В грубом приближении историю этого размера можно описать так. На славянской, сербской почве издавна существовал песенный 10-сложный стих. В 1775 г. молодой Гете перевел для Гердера 5-стопным хореем сербскую песню «Жалоба Асан-Агиницы» скорбно-смертного содержания. Перевод имел шумный успех и за 20 лет породил в немецкой поэзии целую волну 5-стопных хореев надгробного и иного скорбного содержания. Эти стихи и побудили Лермонтова выбрать для своей элегии 5-стопный хорей, который, таким образом, через Германию возвратился на славянскую почву. На подробностях не будем останавливаться — скажем только, что знаменитое тютчевское «Вот бреду я вдоль большой дороги...» копирует не только лермонтовский образец, но и два шиллеровских образца, написанных тем же 5-стопным хореем: «Амалию» из «Разбойников» с тоской девушки по умершему возлюбленному и «Теклу» из «Валленштейна», голос умершей к живому возлюбленному (в комментариях к Тютчеву это, кажется, не отмечалось). Вероятностное моделирование семантического ореола и межъязыковое прослеживание его корней — эти подходы, я думаю, показывают, что за 30 лет изучение семантических ореолов ощутимо продвинулось вперед.

Кроме семантического ореола метра есть, как известно, и семантический ореол ритма: тот же К. Ф. Тарановский в статье 1966 г. [Тарановский 1966: 127—147] показал, что в стихах «Пепла» и «Урны» А. Белого холодно-спокойные темы получают выражение в 4-стопном ямбе пушкинского альтернирующего ритма, а трагически-надрывные — в 4-стопном ямбе парадоксально-архаизированного рамочного ритма. До сих пор были две попытки подражать Тарановскому в этом направлении: работы Р. Папаяна о стихе раннего Пушкина и В. Западова о стихе Державина и его современников [Папаян 1976: 68—86; Западов 1974]; обе малоудачные. Думается, что работу, тем не менее, можно и нужно продолжать.

9. Вертикальное чтение. Говоря о ритме и семантике, мы попробовали прочитать «Ветку Палестины» Лермонтова и «Цветок засохший...» Пушкина по II и IV стопам, пропуская промежуточные. Опорные слова располагались по тексту стихотворения как бы двумя столбцами. Эксперименты с вертикальным чтением такого рода могут представлять и более широкий теоретический интерес. В самом деле, кроме метра, ритма и рифмы, стих имеет и более общий признак, отличающий его от прозы, и этот признак тоже семантически небезразличен. Мы определяем стих: «текст, расчлененный на соотносимые и соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется стихом». Но мы редко пытаемся конкретно представить, что, собственно, значит «соотносимые»? А это значит, что не только каждое слово в стихе воспринимается на фоне непосредственно предыдущих и последующих, но и конец стиха воспринимается на фоне концов предыдущих стихов, середина стиха — на фоне предыдущих середин и т. д. Конец стиха — это понятно: рифмующее слово заставляет вспоминать о предыдущем рифмующем слове. Середина стиха или начало стиха — это представить труднее. Сравним лермонтовское двустишие и его незначительно измененный вариант:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом...

Белеет парус одинокий
В морском тумане голубом...

В лермонтовском варианте в середине стиха *парус* — на фоне *моря*; в искусственном варианте *парус* — на фоне *тумана*. Мне кажется, что лермонтовский вариант вызывает в нашем сознании более яркий контраст образа и фона, а искусственный вариант — контраст более размытый. (И еще кажется, что если переставить строки так, чтобы взгляд двигался от фона к парусу, а не наоборот, — *В тумане моря голубом Белеет парус одинокий... В морском тумане голубом Белеет парус одинокий...* — то эта разница в степени контраста будет еще ощутимее.) Но это «мне кажется», конечно, не довод, а в лучшем случае приглашение к эксперименту по психологии восприятия.

В. В. Кожинов сделал когда-то блестящее наблюдение, — что в уже упоминавшемся тютчевском «Вот бреду я вдоль большой дороги...» начала первых строк складываются в связную фразу: «Вот бреду я... в тихом свете... тяжело мне... друг мой милый...» А. Л. Жовтис в статье «Стих как двумерная речь» [Жовтис 1984: 3—9] подхватил это наблюдение, но добавил к нему лишь прочтение — «по рифмам», по концам строк — одного стихотворения Винокурова. Думается, что такие исследования по вертикальному чтению стихов необходимо настойчиво продолжать: стих, действительно, есть двумерная речь, и это нужно представлять во всей конкретности. Видимо, в каждой строке есть одно или два слова, являющихся смысловыми центрами, они соотносятся с такими же в следующей строке и т. д.; а расположены они могут быть так, что сознание при движении по строкам следует строго вертикально, как в примере из Тютчева, но чаще — зигзагами, от начального слова строки к серединному слову следующей и т. п.; и каковы эти зигзаги — может оказаться очень существенно для восприятия стихотворения. Чем такое исследование трудно, мы уже знаем: трудно решить, какое слово служит семантическим центром: *Коснется ль уха твоего* — *коснется* или *уха*?

10. Есть такое понятие: **изоморфизм строения стиха**. Начало ему положил Якобсон [Якобсон 1960: 363], нарисовав три волнообразные кривые с все более крупными волнами: они изображали чередование согласных и гласных звуков в слоге, безударных и ударных слогов в стопе, редкоударных и частоударных стоп в строке. Потом к этому прибавилась четвертая кривая, чередование редкоударных и частоударных строк в строфе [Гаспаров 1989: 133—147]. Очень хотелось бы установить связь между этой иерархией стиховых явлений и общеизвестной иерархией языковых явлений: звук, морфема, слово, словосочетание, предложение. Такой двойной изоморфизм, вероятно, будет выглядеть значительно сложнее, но все же, хочется думать, будет уловим. Стиховедение давно готово к тому, чтобы свой метрический уровень строения поэтического текста изучать в контакте с науками о смежных уровнях — фонетикой, морфологией, синтаксисом, семантикой. Но чтобы этот контакт был успешен, нужно, чтобы смежные науки формализовали материал своих уровней хотя бы до такой степени, до какой это сделало стиховедение. Это трудно, но необходимо и очень перспективно.

Таковы образцы той проблематики, которая отличает «лингвистику стиха» от «лингвистики на материале стиха». Лингвистикой на материале стиха языковеды занимаются давно: констатируют, что такие-то языковые явления в стихе чаще или реже, чем в прозе. Лингвистикой же стиха не занимался систематически никто: не задумывались, как эти явления связаны с ритмом, рифмой и иными специфическими признаками стиха. Вот этим, кажется мне, и придется заниматься на новом этапе развития стиховедения.

ТОЧНЫЕ МЕТОДЫ АНАЛИЗА ГРАММАТИКИ В СТИХЕ

Методы квантитативной лингвистики в России мало прилагались к изучению языка художественной литературы. Выпускались очень хорошие пособия, где студентам предлагалось тренироваться на подсчетах частоты разных частей речи у разных писателей [Головин 1971], но если такие работы и велись, результаты их неизвестны. Между тем именно для характеристики языка отдельных авторов и (что интереснее) художественных форм статистические методы могут быть, по-видимому, интереснее, чем для характеристики языка в целом.

1. Возьмем самый элементарный признак — соотношение в тексте имен прилагательных и глаголов. По существу это не что иное, как показатель статики/динамики художественного мира произведения — понятие, существенное не только для лингвиста, но и для литературоведа. Естественно предположить, что в лирике (и вообще в поэзии) мир статичнее, преобладание глаголов меньше, а в повествовании (и вообще в прозе) преобладание глаголов больше. На самом деле первые же предварительные подсчеты показывают, что это не совсем так.

За точку отсчета естественно взять художественную прозу. Мы находим: у Пушкина («Пиковая дама») на одно прилагательное приходятся 2,7 глагола; у Чехова («Три года») — 3 глагола; у Толстого («Хозяин и работник») — 5 глаголов. Разброс весьма ощутимый и не совсем ожиданный: интуитивно скорее казалось бы, что сжатый стиль быстрой пушкинской прозы должен быть более насыщен глаголами, чем медлительный стиль толстовской прозы. На самом деле наоборот. Детализация художественного мира у Толстого (и Чехова) достигается не за счет прилагательных, уточняющих образы, а за счет глаголов, уточняющих действия и состояния. Отчего возникают ложные ощущения — вероятно, станет яснее, когда мы систематизируем глаголы наших прозаиков по семантике. Но сейчас это не наша задача.

Далее, сопоставим прозу Пушкина с его поэзией. Интуитивное предположение, что лирика менее насыщена глаголами, чем эпос, не только подтверждается, но и уточняется — тоже не совсем ожиданным образом. Отношение прилагательных к глаголам в романтической лирике 1821—1824 гг. — 1 : 1; в I части «Кавказского пленника» — тоже 1 : 1; в поздней лирике 1833—1836 гг. — 1 : 1,3 (повышение глаголов — за счет воспоминаний *Была пора: наш праздник молодой...*). В начальной части VIII главы «Онегина» — 1 : 1,2; в описании дуэли в VI главе — 1 : 1,6. В начальных рассуждениях «Домика в Коломне» — 1 : 1,7; в заключительной, сюжетной его части — 1 : 3 (!). Наконец, в «Песнях западных славян» и в сказках («О царе Салтане» и «О золотом петушке») — тоже 1 : 3, тоже больше, чем в пушкинской прозе (1 : 2,7). Иными словами, глагольная ди-

намичность действия в стихотворном повествовании у Пушкина не ниже, а даже выше, чем в прозаическом повествовании. Это полезное предостережение для тех литературоведов, которые привыкли сознательно или бессознательно отождествлять стихи с лирикой, а эпическую поэзию называть «лиро-эпической». Любопытно также, что максимум глаголов приходится у Пушкина на стилизации народной поэзии — «Песни западных славян» и сказки. Видимо, динамичность действия представлялась Пушкину существенной приметой народной поэзии — на фоне обычных представлений о медленно текущем фольклорном повествовании это не тривиально.

2. Но соотношение прилагательных и глаголов в тексте значимо не только для его семантики, а и для его ритмики. Ритм текста складывается в конечном счете из ритма слов — из отбора и расположения слов различного ритмического типа: 1-сложных, 2-сложных с ударением на 1-м слоге, 2-сложных с ударением на 2-м слоге, 3-сложных с ударением на 1-м, на 2-м и на 3-м слоге и т. д. (Конечно, речь идет о словах фонетических, со включением в их состав проклитик и энклитик). Различные части речи по-разному тяготеют к различным ритмическим типам слов. Обычно эти их ритмические предпочтения выражены слабо, но именно у прилагательных и глаголов они настолько явны, что ощущаются даже непосредственно на слух. Для прилагательных и причастий характерно смещение ударения к началу и удлиненное (из-за суффиксов) безударное окончание — *томный*, *томительный*, *томительные*. Для глаголов характерно смещение ударения к концу и удлиненное (из-за префиксов) безударное начало: *бежать*, *побежать*, *перебежать*, *не перебежать*. Глаголам не чужда и тенденция к удлинению безударного окончания (особенно в формах на *-ся*), но она слабее, чем в прилагательных. По нашим подсчетам [Гаспаров 1984: 169—185], в классической русской прозе соотношение 2-сложных прилагательных ритмических типов *большой* и *быстрый* — 1 : 2, глаголов типа *бежать* и *прыгать* — 1,5 : 1; соотношение 3-сложных прилагательных типа *молодой* и *медленный* — 1 : 3, глаголов типа *побежать* и *выпрыгнуть* — 2,5 : 1; соотношение 4-сложных прилагательных типа *молодая* и *немедленный* — 1 : 2, глаголов типа *побежали* и *подпрыгнули* — 2,5 : 1.

В прозе расположение различных ритмических типов слов по тексту произвольно, закономерности этого микроритма пока еще неуловимы. В стихе — другое дело. По условиям ритма, скажем, 4-ст. ямба, 1-сложные и 2-сложные слова могут занимать в строке любое положение, но 4-сложные слова — уже не всякое. 4-сложное слово с ударением на 2-м слоге может стоять этим ударением в одной ритмической вариации на I стопе, в другой — на II стопе, и только: или ***Безумная** душа поэта*, или *Любви **безумную** тревогу*. 4-сложное слово с ударением на 3-м слоге — или на III стопе, или на IV: или *Привычка **усладила** горе*, или *Она поэту **подарила***. 4-сложное слово с ударением на 4-м слоге — или на II, или (редко) на III, или на IV стопе: ***Предупреждать** зари восход*, *В душе **не презирать** людей*, *Я вас хочу **предостеречь***. Еще Томашевский

говорил, что каждая стопа стиха имеет свой собственный словарь. Он имел в виду прежде всего «ритмический словарь». Но оказывается, что «грамматический словарь» — тоже. Оказывается, что соотношение частей речи (прежде всего прилагательных и глаголов) в каждом из этих типов слов сильно меняется в зависимости от позиции этого слова в строке.

В 4-сложных словах с ударением на 2-м слоге соотношение прилагательных и глаголов в прозе — 1 : 2. Когда такие слова попадают в стих на начальную, 1-ю стопу, то разница эта выравнивается, прилагательных и глаголов оказывается совершенно поровну: строки типа ***Безумная** душа поэта* и ***Послушайте** ж меня без гнева* встречаются одинаково часто. Когда же эти слова попадают в стих на срединную, II стопу, то разница эта усиливается, прилагательных (с причастиями) оказывается в 2,5 раза больше, чем глаголов: строки типа *Любви **безумную** тревогу*, *Язык **девических** мечтаний* гораздо типичнее, чем *Его **лелеяла** надежда*. Почему?

В 4-сложных словах с ударением на 3-м слоге интерес представляет соотношение не только прилагательных и глаголов, но и существительных. В прозе оно приблизительно равно 20 : 55 : 25. Когда эти слова попадают в стих на конечную, IV стопу, то это соотношение становится 25 : 25 : 50 — существительные решительно преобладают, а глаголы падают до уровня прилагательных, строки типа *И вы, красотки **молодые*** и *Она поэту **подарила*** одинаково часты. Когда же эти слова попадают в стих на срединную, III стопу, то это соотношение приблизительно равно 35 : 45 : 20 — существительные резко отступают, а глаголы возвращают себе преобладание, почти как в прозе: строк типа *Привычка **усладила** горе* заметно больше, чем *Острижен **по последней** моде*. Почему?

Среди 4-сложных слов с ударением на 4-м слоге прилагательных ничтожно мало, смотреть приходится только на соотношение глаголов и существительных. В прозе оно около 60 : 40. В конечной позиции стиха, на IV стопе оно нарушается в пользу существительных, 50 : 50 — строки типа *И раб судьбу **благословил*** и *Черты его **карандаша*** одинаково часты. Но в начальной позиции оно нарушается в пользу глаголов, 70 : 30, строки типа *Не **докучал** моралью строгой* встречаются намного чаще, чем ***И календарь** осьмого года*. Почему? Кроме того, в этом ритмическом типе слов становится заметна еще одна часть речи, краткая форма страдательного причастия, и тоже на разных позициях ведет себя по-разному: в конце стиха, *Толпою нимф **окружена***, *В свои мечты **погружена***. *Еще любить **осуждена*** — она встречается втрое чаще, чем в начале стиха, ***Осуждена** судьбою властной*. Почему?

Причина этому — конечно, в специфике стиха, но в неожиданном ее аспекте — не в ритме, а в рифме. По предварительным подсчетам, у Пушкина соотношение существительных, прилагательных и глаголов по «Онегину» в целом — 50 : 20 : 30, в рифмах же — 60 : 15 : 25. Доля существительных на последней позиции стиха возрастает на треть как по причинам языковым (за счет прилагательных), так и по причинам стилевым (за счет глаголов). По причинам

языковым — потому что в обычном русском порядке слов прилагательные предшествуют существительным, поэтому оказаться в конце строки прилагательное может лишь на сильном анжамбмане (***Зубчатый**, Надежно ввинченный кремень*) или благодаря инверсии (*Брожу над озером* ***пустынным***); и то и другое избегалось, особенно первое (об инверсии см. [Гаспаров 1996: 130—135]). По причинам стилистическим — потому что в русской поэзии с XVII по XX в. совершался непрерывный процесс деграмматизации: рифмовка одинаковых частей речи избегалась как слишком легкая, и в первую очередь (ко времени Пушкина — уже сознательно) избегались глагольные рифмы.

(Впрочем, можно ли считать деграмматизацию рифмы процессом чисто стилистическим, художественным, как считал Якобсон? В пользу этого говорит то, что в рифмах на существительные тоже происходит деграмматизация: все меньше рифм типа *тень—сень*, рифмующих во всех падежах, все больше типа *тень—день*, рифмующих только в некоторых падежах. Против этого говорит то, что в нерифмованном стихе соотношение существительных, прилагательных и глаголов в конце строки почти такое же, как в рифмованном: в «Скупом рыцаре» — 60 : 10 : 30. Против этого говорит и то, что в прозе соотношение существительных, прилагательных и глаголов в конце колона (синтагмы) тоже почти такое же: в «Скучной истории» Чехова — 70 : 5 : 25; а границы стихов, как известно, стремятся совпадать с границами колонов. Если в женских рифмах у Симеона Полоцкого отношение существительных к глаголам — 1 : 9,5; у Кантемира и у Ломоносова — 1 : 1; у Пушкина — 2,5 : 1, то это несомненная деграмматизация, избегание глагольных рифм. Но если в прозе (правда, без дифференциации мужских и женских окончаний) соответственный показатель тоже равен 2,5 : 1, то эволюция от Симеона к Пушкину представляется процессом не столько стилистическим, сколько языковым, — здесь не столько художественные установки деформируют язык, сколько язык освобождается из-под деформирующих художественных установок на параллелизм — прежде всего, глагольный параллелизм.)

Если, таким образом, специфика стиха (по крайней мере, пушкинского) — в том, что последнее слово в нем чаще среднего бывает существительным, то этим объясняются и перечисленные выше особенности частеречевого заполнения 4-сложных слов.

Когда 4-сложное слово с ударением на 4-м слоге (в обычной речи — преимущественно глагол с длинным безударным началом) попадает в конец стиха — оно чаще, чем в прозе, оказывается существительным вплоть до того, что строки типа *И раб судьбу благословил* и *Черты его карандаша* сравниваются. Когда оно в начале стиха — глагол восстанавливает свое преимущество, строки типа *Не докучал моралью строгой* господствуют. Когда 4-сложное слово с ударением на 3-м слоге (в обычной речи — тоже преимущественно глагол) оказывается в конце стиха — существительные учащаются настолько, что перед их лицом разница между словозаполнением *И вы, красотки молодые* и *Она поэту*

подарила стушевывается. Когда оно в середине стиха — глагол восстанавливает свое преимущество, строки типа *Привычка усладила горе* господствуют. Когда 4-сложное слово с ударением на 2-м слоге (в обычной речи — преимущественно прилагательное) оказывается в середине стиха — здесь и впрямь царствуют прилагательные, становясь определениями к завершающему существительному, по типу *Любви безумную тревогу*. Когда оно в начале стиха — прилагательных в нем оказывается гораздо меньше, потому что в середине строки существительных меньше, чем в конце, и в предшествующих им определениях (*Безумная душа поэта*) они нуждаются меньше. Наконец, преобладание строк с краткими причастиями типа *Еще любить осуждена* над строками типа *Осуждена судьбою властной* совсем просто: в конце стиха велик спрос на рифмы к *она, одна* и т. п., а в середине стиха этого нет. (Причастия с рифмами на ***-на*** составляют в конце строки две трети, с рифмами на ***-но***, ***-ни***, ***-ён***, вместе взятые, — одну треть.)

3. Но соотношение прилагательных и глаголов в тексте важно не только для отбора и расположения, а и для соединения слов — не только для морфологии, а и для синтаксиса. Слова вступают в парные словосочетания — прилагательные в определительные (редко — в предикативные), глаголы в дополнительные, обстоятельственные, предикативные. Конечно, определительные словосочетания бывают не только с прилагательными (не только *безумная душа*, но и *душа поэта*), а дополнительные, обстоятельственные и предикативные не только с глаголами (*близок мне*, *очень хорошо*, *она мила*). Но преобладающими остаются те синтаксические связи, которые опираются на прилагательные и на глаголы, так что эта оговорка не колеблет всех предлагаемых далее подсчетов; потом, когда материала будет больше, можно будет дифференцировать его детальнее.

Эти парные словосочетания могут образовывать отдельные двухсловные колоны (синтагмы), могут срастаться в трехсловные и (редко) более длинные. Термин «синтагма» (в виноградовском смысле слова) означает синтаксический аспект такой группы слов, термин «колон» — ритмический, термин «дыхательная группа» — физиологический. Принципы членения текста на колоны наметил Б. Томашевский [1929: 261—168]; продолжив его работу, мы установили, что в русских предложениях (как в прозе, так и в стихе) средняя длина колона — 2,5 фонетических слова; двухсловные колоны составляют около 50 %, трехсловные около 35 % всех колонов, однословные и четырех- и более -словные избегаются. В стихах 4-ст. ямба трехсловные колоны обычно совпадают с 3-ударной строкой (*И лучше выдумать не мог*), двухсловные — или с 2-ударной строкой (*Полуживого забавлять*), или с половиной 4-ударной строки (*Его пример — / другим наука*). Об анжамбманах, когда граница колона не совпадает с границей строки, речь будет дальше.

4. Начать рассмотрение удобнее с двухсловных колонов, более простых. Понятно, что чем больше в тексте доля глаголов, тем больше и доля приглагольных синтаксических связей, и наоборот. Пропорция прилагательных и глаголов в «Пиковой даме» была 1 : 2,7, в «Хозяине и работнике» — 1 : 5; после

этого неудивительно, что доля определительных связей у Пушкина будет больше, а у Толстого меньше. Но при этом пропорция связей определительных, дополнительных, обстоятельственных и предикативных в «Пиковой даме» — 40 : 20 : 15 : 25, в «Хозяине и работнике» — 20 : 35 : 25 : 20. Иными словами, в приглагольных связях у Толстого роль активных подлежащих становится даже меньше, роль пассивных дополнений и обстоятельств — резко больше. Видимо, за счет этого и создается ощущение, что, несмотря на обилие глаголов, мир Толстого менее динамичен, чем мир Пушкина. Насколько эти цифры индивидуальны, а насколько отражают общеязыковые отношения между пропорциями частей речи и пропорциями их синтаксических связей, — это еще предстоит высчитать.

Перейдем к двухсловным колонам в стихе. Мы сказали, что они могут быть короткие, в составе четырехсловной строки (по 4—5 слогов) или длинные, в составе двухсловной строки (по 8—9 слогов). Та же пропорция связей определительных, дополнительных, обстоятельственных и предикативных будет в «Онегине» для коротких двухсловных колонов — 45 : 15 : 15 : 25, почти в точности, как в пушкинской прозе; а для длинных двухсловных колонов — 45 : 30 : 20 : 5, с резким понижением предикативных связей. Колонов типа *где я страдал, где я любил* вдвое меньше, чем *в моей душе, в моей крови*, тогда как колонов типа *и устарела старина* вдевятеро меньше, чем *уединенный кабинет*. Почему? Напрашивается вот какое предположение. Глагол в роли сказуемого редко выступает в одиночку (*где я страдал*) — обычно он тянет за собою свиту дополнений и обстоятельств (*она несла / свои дары, улан умел / ее пленить, и бал блестит / во всей красе*). Пропорции между одинокими сказуемыми и сказуемыми со свитой в прозе («Пиковая дама») — приблизительно 1 : 5. В четырехсловную строку эти приглагольные второстепенные члены легко вписываются (как в приведенных примерах), в двухсловную строку — нет: здесь поэт вынужден пользоваться сказуемыми, свободными от дополнений и обстоятельств (*и устарела старина, уж расходились хороводы, вот пистолеты уж блеснули*; иногда дополнение прячется в проклитику или энклитику, ***им*** *овладело беспокойство*, ***нам*** *просвещенье не пристало*). Это и сковывает поэта в употреблении предикативных связей в двухсловных строках.

Далее. Мы говорили только об определительных, дополнительных, обстоятельственных и предикативных связях в двухсловных колонах и стихах — а есть еще один вид связей, по которому стих отличается от прозы. Это связи между однородными членами предложения. Среди двусловий «Пиковой дамы» словосочетания типа *зала и гостиная* составляют 1 %, в «Хозяине и работнике» — 5 %; среди коротких двусловий «Онегина» словосочетания типа *и дрожь и злость, был глух и нем* — тоже 5 %; а среди длинных двусловий «Онегина» доля словосочетаний типа *и Ричардсона й Руссо, однообразна и пестра* взлетает до 12 % (а в 4-ст. ямбе Брюсова — даже до 21 %). Почему? Напрашивается ответ: потому что симметричный ритм таких двухсловных строк сам подталки-

вает поэта к тому, чтобы подкрепить ритмический параллелизм синтаксическим параллелизмом. Это видно из того, что в 4-ст. ямбе доля таких однородных словосочетаний выше всего при мужском словоразделе и мужском окончании, *и погулять и отдохнуть*, а в 4-ст. хорее при женском словоразделе и женском окончании, *повариха и ткачиха* (до 24—28 %!), т. е. при полном ритмическом тождестве обоих слов. Это видно и из того, что в двусловиях 3-ст. ямба, где такая ритмическая симметрия невозможна, доля однородных словосочетаний: *доступны, благосклонны, войди и обсушися* — не поднимается выше 5—7 %. Так ритм влияет на синтаксис стиха.

Наконец, вспомним тот признак, с которого мы начинали наш обзор, — соотношение прилагательных и глаголов в тексте. В среднем в двухсловных строках «Онегина» («длинных двусловиях») оно такое же, как по «Онегину» в целом — 1 : 1,2. Но этот средний показатель складывается из очень непохожих частных. При мужском словоразделе, *и погулять и отдохнуть*, глаголов вшестеро (!) больше, чем прилагательных; при женском, *неблагосклонно говорят*, *по петербургской мостовой*, — только вдвое; при дактилическом же и гипердактилическом, *разочарованный лорнет, и романтические розы*, наоборот, прилагательных втрое (!) больше, чем глаголов. Причина понятна: там, где словораздельный ритм дает простор словам с длинным безударным зачином, в стихе воцаряются глаголы, а там, где словам с длинным безударным окончанием, — воцаряются прилагательные (и причастия). Так ритм влияет на морфологию — на частеречевое заполнение стиха.

5. Переходим к трехсловным колонам в стихе. Они, как правило, срастаются из двух двухсловных словосочетаний благодаря тому, что одно слово в них является общим. Это общее слово может быть названо «синтаксическим узлом» трехсловного колона-синтагмы. Оно может занимать в трехсловии как начальную, так и серединную и конечную позиции. Пример трехсловия с начальным синтаксическим узлом (Н-конструкции) — ***Расправил** волоса рукой* (словосочетания *расправил волоса*, *расправил рукой*). Пример с серединным синтаксическим узлом (С-конструкции): *Онегин **едет** на бульвар* (словосочетания *Онегин едет*, *едет на бульвар*). Пример трехсловия с конечным синтаксическим узлом (К-конструкции): *Журчанье тихого **ручья*** (словосочетания *журчанье ручья*, *тихого ручья*). Пропорции Н-, С- и К-конструкций в трехсловиях пушкинского стиха и прозы совершенно одинаковы: в «Пиковой даме» и в «Онегине» — около 10 : 45 : 45. Очевидно, это общеязыковая закономерность, диктуемая, в конечном счете, тенденциями порядка слов в русском языке. Но отбор слов и словосочетаний в этих конструкциях в стихах и прозе уже обнаруживает интересные различия.

Начнем с того, о чем мы только что говорили применительно к двусловиям, — с соотношения прилагательных и глаголов. В среднем оно, мы помним, по «Пиковой даме» — 1 : 2,7, по «Онегину» — 1 : 1,2 и 1 : 1,6, в зависимости от динамичности повествования. В трехсловных колонах в целом оно почти такое

же, но в частности между С-конструкциями и К-конструкциями обнаруживается разница. В трехсловиях «Пиковой дамы» среднее соотношение прилагательных и глаголов 1 : 2,4, но в том числе в С-конструкциях — 1 : 3, а в К-конструкциях — 1 : 1,5. В «Онегине» в среднем 1 : 1,5, но в том числе в С-конструкциях 1 : 2,3, а в К-конструкциях — 1 : 1 (Н-конструкции так немногочисленны, что подсчеты по ним не показательны). Иными словами, глаголы в трехсловных синтагмах предпочитают конструкции с синтаксическим узлом в середине, а прилагательные — с синтаксическим узлом в конце. В прозе 65 % всех прилагательных сбиваются в трехсловия типа К, в стихе — 52 % (заметим на всякий случай, что эта общая тенденция в стихе проявляется мягче). И, наоборот, глаголы (46—48 % как в прозе, так и в стихе) сбиваются в трехсловия типа С. Отчего это так?

(Сделаем оговорку ко всем последующим подсчетам. До сих пор, пока в центре внимания у нас была морфология, мы называли существительными только существительные и прилагательными только прилагательные. Теперь, когда в центре внимания у нас синтаксис, мы будем причислять к существительным также и местоимения-существительные, а к прилагательным — местоимения-прилагательные и причастия. Синтаксические функции у них одни и те же, и синтаксическое строение колонов-синтагм от этого выступит отчетливее. В среднем местоимениями заменяется около 20 % существительных и прилагательных — в стихе чуть меньше, чем в прозе.)

Причина различного поведения прилагательных и глаголов в С- и К-трехсловиях в том, что в С-трехсловиях обе синтаксические связи — контактные (*Онегин едет, едет на бульвар*), а в К-трехсловиях одна из связей — дистанционная (*журчанье... ручья, тихого ручья*). Дистанционные же связи возникают в русских словосочетаниях чаще всего тогда, когда второе слово в словосочетании — существительное и когда перед ним вклинивается прилагательное-определение. Именно таково типичное строение К-трехсловия как в прозе, так и в стихе: на последней узловой позиции в нем чаще всего стоит существительное (67 % в прозе, 63 % в стихах), а на предыдущей, средней — прилагательное, определение к нему (61 % в прозе, 54 % в стихах). А на начальной позиции? Здесь поведение прозы и стихов начинает разниться: сказывается то, что в прозе больше глаголов, а в стихе (по крайней мере, в стихе «Онегина») — меньше. На начальной позиции Н-трехсловия в прозе преимущественно стоит глагол (43 %), а в стихе существительное (54 %!). Для прозы характернее всего конструкции *и увидела молодого инженера* (24 %), *просиживал за карточными столами* (11 %), в меньшей мере — *в спальне у старой графини* (тоже 11 %): конечная связь — согласованное определение, начальная — дополнение, обстоятельство, несогласованное определение. Для стиха, наоборот, характернее всего конструкция *Журчанье тихого ручья* (20 %), лишь потом *Увидеть чуждые страны* (11 %) и не в последнюю очередь *Его расчетливый сосед* (8 %); конечная связь — и здесь согласованное определение, самая тесная из всех синтаксических связей.

Что касается С-трехсловий, то в них разница между прозой и стихом начинается с самого начала: на срединной узловой позиции в прозе преимущественно стоит глагол (56 %), а в стихе существительное (52 %). На начальной и конечной позиции и в стихе и в прозе преобладают существительные: на начальной стопе — в стихе и прозе в равной мере (48—49 %), на последней стопе — в прозе сильнее, чем в стихе (75 % и 61 %). Таким образом, в прозе господствуют последовательности «существительное — глагол — существительное» (около 30 % всех С-конструкций). Понятно, что при обычном русском порядке слов они выстраиваются в ряд «подлежащее — сказуемое — дополнение / обстоятельство»: *барышня взяла книгу*; *графиня страдала бессонницею*; *Германн взбегал по лестнице*. В целом между 1-м и 2-м словом прозаического С-трехсловия 39 % связей — предикативные, между 2-м и 3-м словом 49 % связей — дополнительные или обстоятельственные, т. е. более тесные. В стихе, где на всех трех позициях преобладают существительные, картина гораздо более пестрая. Строк, действительно состоящих из трех существительных, весьма немного (10 %): *Язык Петрарки и любви*; *Фарфор и бронза на столе*; *И брань, и саблю, и свинец* — именно тут проявляется любовь стиха к однородным членам. Бóльшая же часть стихотворных С-трехсловий состоит из двух существительных и прилагательного (15 %) или, чаще, из двух существительных и глагола (27 %). Прилагательное обычно предпочитает начальное место: *С ученым видом знатока*; *Почетный гражданин кулис*; *Господний раб и бригадир*; глагол — как и в прозе, среднее: *Онегин едет на бульвар*; *Татьяне прочить жениха*; *Девицу повезли к венцу*, но также и *Разбить сосуд клеветника*; *И возбуждать улыбку дам*. В целом как между 1-м и 2-м словом, так и между 2-м и 3-м словом стихотворного С-трехсловия соотношение синтаксических связей почти одинаково: около 28 % — определительные, около 45 % — дополнительные и обстоятельственные, около 11 % — предикативные.

Наконец, Н-трехсловия слишком немногочисленны, чтобы на них стоило останавливаться подробно. В прозе из 49 колонов 40 начинаются глаголом, а два остальные слова служат дополнениями или обстоятельствами к нему: *он вынул из кармана пистолет*, *бросила письмо на улицу*. В стихе из 53 колонов так построены только 23 (*Расправил волоса рукой*, *Идет меж кресел по ногам*); в остальных на первое место выдвигается существительное, и по большей части благодаря инверсии: *Стишков чувствительных тетрадь*; *Столбом восходит голубым*. Здесь эта способность русского стиха к инверсии, отличающая его от прозы, бросается в глаза больше, чем где-либо.

6. Таковы самые общие черты синтаксиса трехсловных колонов-синтагм в прозе и стихе — распределение в них частей речи и соединяющих их грамматических связей. Бóльшую часть этих связей мы можем условно разделить на слабые (между группой подлежащего и группой сказуемого: предикативные), средние (внутри группы сказуемого: дополнительные и обстоятельственные) и сильные (внутри группы подлежащего: определительные). В таком случае про-

порции тесных, средних и слабых связей между 1-м, 2-м и 3-м словом трехсловия в стихе и прозе будут приблизительно таковы:

	С-конструкции			*К-конструкции*	
	проза	*стихи*		*проза*	*стихи*
1—2-е слово	20:35:45	35:50:15	1—3-е слово	20:55:25	35:50:15
2—3-е слово	25:65:10	35:55:10	2—3-е слово	70:25:05	60:35:05

Мы видим: а) теснота связей в колоне усиливается от начала к концу; б) в К-колонах это проявляется сильнее — за счет учащения тесных (определительных) связей, в С-колонах слабее — за счет учащения средних (дополнительных и обстоятельственных) связей; в) в стихе эта тенденция выражена слабее, чем в прозе, вплоть до того, что в С-конструкциях стиха разница между начальными и конечными связями почти вовсе сглаживается.

Эта последняя особенность для нас особенно интересна. Что синтаксические связи теснее в конце стихотворной строки, чем в начале, было открыто в свое время именно на стихотворном материале [Гаспаров 1981: 148—168]. Мы не знали, стремится ли здесь стих заострить или, наоборот, ослабить общеязыковые тенденции, и склонны были скорее предполагать первое. Подсчеты показывают, что это, по-видимому, не так: общие синтагмообразующие тенденции в стихе ослабляются. Видимо, можно сказать: повышенное ритмическое единообразие стиха компенсируется смягчением его синтаксического единообразия, строгость в одном отношении — гибкостью в другом отношении. Стих более скован, чем проза, в отборе и расположении слов (различных ритмических структур), зато он свободнее в синтаксическом сочетании слов. Синтаксических клише в стихе заведомо не меньше, чем в прозе (а из-за ритмических и лексических ограничений они даже больше бросаются в глаза), но построены они иначе. Когда поэты по многу раз варьируют конструкцию *И взоры девы молодой*, *Как персты девы молодой*, *Иль письма девы молодой* и пр. [Гаспаров 1986: 185], это, несомненно, клише, — но клише, невозможное в прозе, потому что построенное на инверсии определения-определяемого, не принятой в прозе.

Собственно, это не новость: о том, что в стихе свободнее порядок слов, допустимее инверсии, писалось в учебниках стихосложения на всех языках, а Кантемир, например, считал, что свободный порядок слов — даже более важный признак стиха, чем ритм. О том, как инверсия определения и определяемого деформирует структуру Н-трехсловий в стихе по сравнению с прозой, мы только что говорили. Однако настоящее, с помощью подсчетов, изучение порядка слов в стихе (и прозе) только начинается.

Мы предприняли первые обследования только двух самых заметных словорасположений: определения—определяемого [Гаспаров 1996] и подлежащего—сказуемого. Результаты оказались не совсем ожиданны. Для определения—определяемого отношение прямого и обратного порядка в речах Ломоносова — 80:20,

в «Пиковой даме» Пушкина — 95 : 5; в одах Ломоносова — 75 : 25, в «Евгении Онегине» — 60 : 40. Для подлежащего—сказуемого отношение прямого и обратного порядка в речах Ломоносова — 65 : 35, в «Пиковой даме» — 90 : 10; в одах Ломоносова — 75 : 25, в «Кавказском пленнике» — 65 : 35. Мы видим, что в прозе инверсии действительно идут на убыль, в стихах же, напротив, Пушкин нимало не ослабляет, а часто даже усиливает традиционные «вольности» поэтического словорасположения: эволюция от Ломоносова к Пушкину совсем не была такой эволюцией от «искусственного» к «естественному» синтаксису, как кажется на первый взгляд.

7. Кроме трехсловных колонов-синтагм с синтаксическими узлами С, К и Н, существуют еще и колоны-несинтагмы, в которых два слова связаны синтаксической связью, а одно свободно: или обособлено, или перекидывается связью в другую синтагму: *да, чорта с два!*; *Лизанька, мы не поедем*; *графиня во второй раз / (оказала сильное чувство)*; *а Казанова в своих Записках / говорит, что он был шпион*. В прозе таких неполносвязанных трехсловий 11 %, в стихе 16 %. И там, и там отрывается обычно 1-е слово, а 2-е и 3-е сохраняют связь (как в приведенных примерах), т. е. закономерность «связь тесней в конце, слабей в начале» сохраняет силу: в прозе так построены 72 % неполносвязанных трехсловий, в стихе 60 %.

В стихе такие трехсловия многочисленней и нестандартней по двум причинам. Во-первых, в прозе глагол больше тяготеет к началу фразы, а в стихах чаще оттянут на конец. Мы разбили текст «Пиковой дамы» и «Кавказского пленника» на группы слов (обычно 1, 2, редко 3 колона), объединенные одним глаголом: *Те, которые **остались** в выигрыше, / **ели** с большим аппетитом; / прочие, в рассеянности, **сидели** перед пустыми своими приборами*. Отношение между глаголами в первой половине и во второй половине такой словесной группы будет таково: в 2-словиях — в прозе 60 : 40, в стихах тоже 60 : 40; в 3-словиях 65 : 35 и 50 : 50; в 4-словиях 70 : 30 и 50 : 50; в 5-словиях 75 : 25 и 50 : 50; в 6-словиях 75 : 25 и 30 : 70. Чем длиннее глагольная группа, тем дальше в стихах глагол оттягивается к концу: такие фразы, как *А пленник, с горной вышины, / один, за тучей громовою / возврата солнечного **ждал**, / недосягаемый грозою* (в первых двух колонах начальное слово — на отлете), в пушкинской прозе вряд ли возможны.

Во-вторых же, в стихе такие неполносвязные трехсловия обильней оттого, что к ним приходится причислять и те строки, в которых границы колонов и границы строк не совпадают: *потом понравились; / потом Съезжались каждый день верхом*; *Бывало, / милые предметы Мне снились, / и душа моя / Их образ тайный сохранила*. Такие случаи несовпадения границ колонов с границами строк принято называть анжамбманами. Роль их в интонационном рисунке стиха общеизвестна [Голомб 1979]; но исследование их затруднялось тем, что не существовало формализованной системы деления на колоны, бесспорны были лишь границы предложений («точки»). Общеизвестно, что «Медный всадник» богаче анжамбманами, чем, например, «Кавказский пленник»; но насколько? По нашим подсчетам, анжамбманные строки (т. е. такие, одна или обе границы

которых не совпадают с границами колонов — как в вышеприведенных примерах) составляют в «Кавказском пленнике» 9 %, в «Медном всаднике» 28 %, разница втрое. При этом две трети анжамбманных строк имеют дополнительный, контрастный колонораздел внутри строки (как в *Потом понравились; / потом...*) и только одна треть его не имеет (как в *...Съезжались каждый день верхом*) — эта закономерность одинакова в обеих поэмах.

8. До сих пор нам почти не приходилось говорить о рифме. Между тем она тоже влияет на грамматическую структуру стиха. Одной из пяти самых частых мужских рифм в русском классическом стихе (у нескольких обследованных поэтов) является рифма на *-ой*: это потому что она легка, в ней совпадают падежные формы многих существительных и прилагательных. У Пушкина в 4-ст. ямбе 758 строк на *-ой* (8 % всех мужских строк): 74 двухсловных, 504 трехсловных, 180 четырехсловных. Во всех в них повышена теснота синтаксических связей к концу стиха: доля самых тесных, определительных связей на последней позиции выше среднего. В двухсловных строках на *-ой* доля определительных связей — 65 % (тогда как средняя по мужским двусловиям — 35 %). В трехсловных строках С-конструкции на *-ой* определительных связей на последней позиции — тоже 65 % (средняя — 35 %). В трехсловных строках К-конструкции на *-ой* — целых 90 % (средняя — 60 %). (В Н-конструкциях два последних слова синтаксически не связаны, о них речи нет.) Даже в трехсловных неполносвязных строках определительные связи на последней позиции (*Во мраке медною главой* и т. п.) учащены до 60 % (средняя — 50 %). В четырехсловных строках на *-ой* доля определительных связей на последних позициях — 55 %, но здесь среднего показателя для сравнения мы пока не имеем.

Причина этой концентрации определительных конструкций в *-ой*-строках — в том, что в конце таких строк оказываются только существительные, прилагательные и небольшой круг местоимений: словоформы типа *герой*, *волной*, *брат родной*, *земли родной*, *земле родной*, *землей родной*, *мой*, *мной*, *домой*, а из глаголов — лишь редкие императивы *стой*, *пой*, *укрой*. Понятно, что при таких словах определительные синтаксические связи решительно преобладают, а остальные приходятся на обороты вроде *Насмешка неба над землей*, *Наряд невинный и простой* и т. п. Так и рифма включается в число факторов грамматической структуры стиха. Конкорданс строк русского 4-ст. ямба, сгруппированных только по рифмам (по крайней мере, мужским), сам собой складывается в любопытные серии ритмико-синтаксических клише.

9. Мы вынуждены остановиться в нашем обзоре едва ли не на самом интересном месте. Дальше следовало бы, во-первых, обследовать разницу в частеречевом заполнении и синтаксической структуре между различными ритмическими и словораздельными вариациями 4-ст. ямба: нет ли разницы, например, в распределении синтаксических связей (даже в одинаковых С- или К-конструкциях) между строчками с пропусками ударений на 1-й, 2-й или 3-й стопе: *За дочерьми смотрите вслед*; *Мечтами украшала ей*; *Из мира вытеснят и нас*. Как ощутима

разница между словораздельными вариациями типа *И раб судьбу **благословил*** (благоприятствующими глаголам) и типа *Приют **задумчивых** дриад* (благоприятствующими прилагательным), мы уже имели случай убедиться.

Во-вторых, за трехсловными синтагмами-колонами-строками следуют четырехсловные: в них двухсловные словосочетания могут сочетаться не только Н-, С- и К-способами, а более разнообразно, поэтому они сложнее для анализа. (Впрочем, по предварительным подсчетам, 75 % четырехсловий в прозе приходятся только на 4 типа конструкций: с узлами на 2-м, 3-м, 4-м и 2—3-м месте: *Германн **смотрел** на нее молча, она вслух **читала** романы, Германн насилу его **добудился**, она **перестала глядеть** на улицу*). Особенно интересно проследить, не стремятся ли две двухсловные синтагмы в 4-стопной строке срастись в одну четырехсловную, и как.

В-третьих, разумеется, сделанные обследования 4-ст. ямба должны быть дополнены обследованием других размеров: с первых же проб видно, что короткие трехсловия 3-ст. ямба (*Жуковский добрый мой*...) и длинные трехсловия 5-ст. ямба (*И летопись окончена моя*...) имеют ощутимую разницу; а привлечение амфибрахиев и анапестов позволит лучше уловить воздействие ритма на синтаксис. Но для всего этого еще не собран достаточный статистический материал. По ритмике стиха подсчеты делались несколькими поколениями русских ученых, по синтаксису стиха подсчеты предпринимаются едва ли не впервые.

Наконец, будем помнить, что синтаксис (и, шире, грамматика) стиха и прозы неизбежно подводит к семантике стиха и прозы: сказать ли *Потух огонь на алтаре*, *Потух на алтаре огонь*, *На алтаре потух огонь* (а потом поменять в каждой из этих конструкций слова *потух* и *огонь*) — семантическая значимость этих перестановок слов в словосочетаниях и словосочетаний в синтагме несомненна. До сих пор такие эффекты были преимущественно предметом импрессионистических наблюдений; может быть, здесь стоило бы ввести понятия «микро-тем» и «микро-рем», и может быть, наполнение этих понятий было бы легче формализовать на уровне слов и словосочетаний, чем до сих пор удавалось на уровне предложений. Но это, конечно, перспектива лишь очень отдаленного будущего.

Таков, как кажется, интерес применения точных методов к анализу грамматики в стихе — это как бы попытка реализовать мысль Б. Томашевского о словаре стоп в стихе, словаре ритмическом, морфологическом, синтаксическом и семантическом.

«ЛЕСЕНКА» МАЯКОВСКОГО

1. «Лесенка» Маяковского — ступенчатое расположение слов и словосочетаний в пределах одного стиха — пожалуй, самая бросающаяся в глаза примета его поэтической системы. О «лесенке» упоминали почти все, кто писал о поэтике Маяковского, — при жизни поэта обычно с порицанием, после смерти с восхищением. Сам Маяковский был вынужден вставить апологию «лесенки» в статью «Как делать стихи»: она хорошо известна.

Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное именно как напечатанное... Надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение. Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону. Все-таки...

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться... —

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустрочия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто бóльшую, чем между строками, то ритм оборвется [Маяковский, XII: 113—114].

Маяковский, таким образом, предлагает здесь два объяснения лесенки: «от ритма» и «от синтаксиса». Оба они в предлагаемых формулировках неудовлетворительны. Знаком выпадения слога «ступенька» лесенки не является: в акцентном стихе, не имеющем заданной слоговой схемы, о пропусках слогов

вообще говорить нельзя; в дольнике они ощутимы, но далеко не всегда совпадают со ступеньками; в правильном хорее (нередком у Маяковского) их вовсе нет, а ступеньки тем не менее есть. Знаком сильного синтаксического препинания ступенька лесенки тоже не является: при самом беглом чтении бросаются в глаза такие стихи, в которых ступеньки не совпадают с синтаксическим членением стиха: *Изо всех / прошедших / по земле людей*; *Золотого / до быка / доросшего тельца*; *И днем, / и ночью, и в утра, и в полдни* и т. п. (подробнее — [Гаспаров 1974: 438—440]).

Более того: оба объяснения как бы предполагают, что лесенка является средством разнообразия стиха, отмечающим непредусматриваемые индивидуальные особенности отдельных строк. В действительности же из подсчетов сразу становится ясно, что лесенка является средством единообразия стиха: две трети 3-ударных стихов членятся по схеме 1 + 2, три четверти 4-ударных стихов — по схемам 2 + 2 и 1 + 1 + 2. О том, что такое единообразие порождается индивидуальными особенностями каждого стиха, невозможно говорить. Спрашивается, что же продиктовало Маяковскому именно такие устойчивые схемы членения стиха на ступеньки?

Ответ на этот вопрос естественно искать в синтаксическом анализе стиха Маяковского. Синтаксический строй стиха — область малоизученная в нашей науке. Наблюдения здесь делались по большей части над макросинтаксисом стиха: как укладываются строки в предложения, образуя или не образуя анжамбманы [Поспелов 1960; Винокур 1941; Томашевский 1959: 300—316; Тарановский 2000: 291—299]. Гораздо меньше внимания уделялось «микросинтаксису» стиха: как укладываются слова в строки, образуя более или менее крепкие синтаксические связи (единственная обстоятельная работа на эту тему до недавнего времени — [Дозорец 1972], на пушкинском материале — полностью еще не напечатана). А именно эти вопросы представляются для нашей проблемы главными.

2. Мы обследовали расположение и сравнительную силу синтаксических связей между словами в 4-ударных и 3-ударных стихах Маяковского. В центре внимания была расчленяющая сила словоразделов. В каждом 4-словном стихе имеются 3 словораздела. Наибольшую силу словораздела (и соответственно наименьшую тесноту синтаксической связи) мы обозначали как «1»; среднюю — как «2»; наименьшую силу словораздела (и соответственно наибольшую тесноту синтаксической связи) — как «3». Расположение словоразделов разной силы в 4-словном стихе Маяковского может, стало быть, иметь вид «123», «132», «213», «231», «312», «321»; если два из трех словоразделов (или все три) равны по силе, то к этому добавляются расположения «122», «212», «221», «211», «121», «112», «111». В 3-словном стихе количество вариантов, соответственно, меньше. В дальнейшем мы перешли к более дифференцированному учету синтаксических связей в строке, но здесь мы сохраняем ту упрощенную разметку, которой мы пользовались при первом подступе.

При определении силы словоразделов в зависимости от тесноты синтаксической связи разделяемых слов мы различали, во-первых (по положению), связи контактные и дистанционные (когда разделяемые слова составляют или не составляют словосочетание) и, во-вторых (по тесноте), связи более тесные и менее тесные (подробнее об этом ниже). Затем мы принимали следующие правила:

а) словораздел, разделяющий контактную связь, слабей, чем словораздел, разделяющий дистанционную связь: *Занят* (1) *серьезным* (2) *бизнесом* — слова *занят серьезным* не образуют словосочетания, слова *серьезным бизнесом* образуют;

б) из двух словоразделов, разделяющих дистанционные связи, слабее тот, который разделяет связь более близкую: *Назавтра* (1) *Тому* (2) *оспу* (3) *привьют* — словосочетание *назавтра привьют* разорвано двумя промежуточными словами, словосочетание *Тому привьют* только одним;

в) из двух словоразделов, разделяющих контактные связи (или дистанционные связи равного удаления), слабее тот, который разделяет связь более тесную: *Хранят* (2) *краснокожих* (1) *двумордые* (3) *идолы*, *И снова* (1) *вода* (3) *присмирела* (2) *сквозная* — здесь связь глагола и дополнения (*хранят краснокожих*) или глагола и обстоятельства (*снова присмирела*) считались менее тесными, чем связь определения и определяемого (*двумордые идолы*, *вода сквозная*).

Главной трудностью, понятным образом, является именно это установление иерархии сравнительной тесноты синтаксических связей. Основные общие закономерности здесь давно общепризнаны, но конкретные случаи часто сомнительны. Мы исходили из предварительного исследования, сделанного в свое время Б. И. Ярхо и опубликованного пока только в кратком пересказе [Ярхо 1969: 506—507]. Вот что он пишет в своей монографии «Методология точного литературоведения» (ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. 41, л. 35—36):

> Мною (с помощью сотрудников Лит. секции ГАХН) почти закончена была работа, вызванная к жизни спором с одним ленинградским профессором нормальной дикции. Мой оппонент утверждал, что единственным правильным чтением будет «Белеет парус / одинокий». Я возражал, что не только дозволенным, но, пожалуй, и более «нормальным» является чтение «Белеет / парус одинокий», так как определение и определяемое («парус одинокий») составляют более прочную синтагму, чем подлежащее и сказуемое («белеет парус»), а потому естественнее, нормальнее будет разрыв при помощи паузы именно этой последней синтагмы. ...Для того чтобы проверить свое утверждение ...я начал подсчитывать частоту разрыва различных синтагм, создаваемых концом стиха, — т. е., например, чаще ли отделяется концом стиха подлежащее от сказуемого или определение от определяемого, чаще ли встречается комбинация «Вот уж на море белеет // Парус одинокий...», чем «Вот над морем одинокий // Парус забелел...». При подсчете получилась следующая последовательность в отношении частоты: (1) концы предложений; (2) раз-

ные части слитных предложений (т. е. из двух подлежащих при одном сказуемом, или наоборот, одно оказывается в первом стихе, другое — во втором); (3а) подлежащее и сказуемое (со своими семьями); (3б) сказуемое и члены его семьи (дополнения и адвербиалы); (3в) определение и определяемое. ...Так как пункты 3а : 3б : 3в являются лишь продолжением шкалы 1 : 2 : 3, то позволительно заключить, что и они располагаются по нисходящей смысловой связи, т. е. что сказуемое (глагол) менее тесно связано со своей семьей, чем имя со своею. Опыт был проделан на нескольких сотнях стихов разных поэтов и в этом смысле вполне надежен.

Подсчеты Ярхо сохранились в его архиве (там же, ед. 83; частично опубликованы в [Ярхо 1969: 507]); выводимые из них средние показатели свидетельствуют: стихораздел проходит «между предложениями» (самостоятельными или сочиненными / подчиненными) в 56 % случаев; «между подлежащим и сказуемым» в 19 % случаев; «внутри семьи глагола» в 21 % случаев (в том числе в 14 % случаев отсекается обстоятельство или косвенное дополнение, в 7 % случаев — прямое дополнение); «внутри семьи имени» в 3 % случаев; при обращениях и пр. в 1 % случаев.

Все эти данные настоятельно требуют дальнейшей разработки и детализации. В дальнейшем мы различали 10 степеней силы синтаксической связности, а наши коллеги — даже 23 степени [Шапир 2000: 163—167]. Но здесь, при первом подступе, мы позволили себе принять в качестве условной схемы лишь 6-степенную последовательность усиления: (А) связь между предложениями, (Б) между группами подлежащего и сказуемого, (В) между глаголом и обстоятельством, (Г) между глаголом и дополнением, (Д) между определяемым и определением, (Е) в приложениях, фразеологических единствах и пр.: *И глухо* (В) *сказала:* (А) *Иес*; *Европа* (Б) *скрылась,* (А) *мельчась*; *И Том* (Б) *возвратится* (В) *в дом*; *Выше* (В) *знамена* (Г) *вздень*; *Красные* (Д) *знамена* (Г) *вздень*; *Подгнивший* (Д) *мистер* (Е) *Свифт* и т. п. При этом:

(А) самая слабая связь — между двумя самостоятельными предложениями; затем — между двумя предложениями внутри сложносочиненного или сложноподчиненного; затем — при причастном и деепричастном обороте; затем — при сравнительном обороте; затем — при обособленном определении и обращении: *Нормально...* (1) *Дела* (2) *разбираются*; *Взмахнет,* (1) *и гиря* (2) *вертится*; *Винти,* (1) *чтоб задор* (2) *не гас его*; *На кипарисе,* (1) *стоящем* (2) *века*; *Чтоб в авто,* (1) *обгоняя* (2) *бусы*; *Волоса* (2) *густые,* (1) *как нефть*; *И спущен* (2) *Свифт* — (1) *сифилитик*; *Багровое* (2) *знамя,* (1) *взметись*; вводные слова теснее примыкают к предыдущим, чем к последующим: *А где,* (2) *я вас спрашиваю,* (1) *смычка?*;

(Б) среди сказуемых именные связаны с подлежащим слабее, чем глагольные; внутри составного сказуемого связь приблизительно такой же силы, как между определяемым и определением: *Внимание* (2) *к негру* (1) *стало* (3) *особое*;

(В) среди обстоятельств слабее всего связаны с глаголом обстоятельства причины и цели, сильнее — места и времени, еще сильнее — образа действия: *На дачу* (1) *стремится* (2) *в важности*; *Неделю* (1) *спал* (2) *без просыпа*;

(Г) среди дополнений глагольные связаны с глаголом слабее, чем именные, предложные — чем беспредложные, косвенные — чем прямые: *И ему* (2) *соберет* (1) *для ризницы*; *Словами* (1) *прожги* (2) *парней*;

(Д) среди определений несогласованные связаны с определяемым слабее, чем согласованные: *Неразрезанный* (2) *том* (1) *Плеханова*; *Как первый* (2) *обличитель* (1) *либерализма*; самая сильная связь — с числительными: *В семь* (3) *часов* — (1) *человечий* (2) *прилив*;

(Е) примеры приложений и фразеологических единств разной силы: *Донна* (1) *Эсперанца* (2) *Хуан* (3) *де Лопец*; *Стоязыкий* (1) *народ* — (2) *оголтец*; *У Кубы* (1) *губа* (2) *не дура*; *Ходит* (1) *из края* (2) *в край*; *Трубчонка* (1) *горит,* (2) *не сгорает*.

Можно заметить, что эта интуитивно ощущаемая иерархия силы связей опирается в конечном счете на закономерности порядка слов в русском языке. Подлежащее обычно предшествует сказуемому, определение — определяемому, глагол — дополнению, а обстоятельства располагаются как до, так и после управляющего глагола; устойчивость такой последовательности и определяет силу «синтаксического ожидания» (аналогичного «ритмическому ожиданию» в стихе). Может быть, в дальнейшем на основе статистики порядка слов можно будет вывести более обоснованные количественные показатели для каждой из этих степеней силы.

Труднее всего в этой последовательности найти место для однородных членов предложения: сравнительная сила словоразделов относительно ясна в сочетаниях типа *В сплошной* (1) *электрический* (2) *ветер*, но допускает совершенно равноправные варианты в сочетаниях типа *Простой* (1) *и курьерский* (2) *лифт* — *Простой* (2) *и курьерский* (1) *лифт*. Часто приходится также колебаться при оценке сравнительной силы связи между частями составного сказуемого и между определяемым и определением, а также при глагольных дополнениях и именных. Интуитивная проверка делалась в таких случаях с помощью вопроса: в каком месте «естественнее» звучит более долгая пауза: *Вина* (—) *не пьет, не ходит гулять* или *Вина не пьет, не ходит* (—) *гулять*?

Ввиду подобных несовершенств первого опыта все результаты, излагаемые далее, следует считать лишь предварительными. Впрочем, на основных выявленных закономерностях предпринятые нами позднее проверки и уточнения существенно не сказались.

Еще одна необходимая оговорка: так как в центре нашего внимания — явления ритма, то слова, атонируемые в стихе (проклитики и энклитики), в синтаксических схемах не учитываются — даже если они представляют собой заметные члены предложения: *Прошли / из рабочих нор мы*; *Мне давая / задания на год*

(ср. *Били / мы / по кораблям Колумба*, где местоимение не энклитично, а ударно). Синтаксические связи устанавливались не просто между словами, а между фонетическими словами (включающими проклитики и энклитики) и даже, точнее, между метрическими словами: об этом понятии см. [Гаспаров 1974: 145].

3. Материалом для обследования послужили 400 строк 4-ударного и 419 строк 3-ударного стиха из произведений Маяковского 1925—1926 гг. [Маяковский, VII]: для 4-ударного — это стихи об Америке (кончая стихотворением «Барышня и Вульворт»), для 3-ударного — также и дальнейшие (кончая стихотворением «В мировом масштабе»). Строки слишком сомнительного синтаксического строения пропускались. Размеры стихотворений — преимущественно дольник и акцентный стих, куски вольного хорея или классической силлаботоники — незначительны. Разбивка лесенки в этих стихах достаточно характерна для всего творчества Маяковского 1924—1930 гг.; в более ранних стихах с записью не лесенкой, а столбиком, разбивка несколько иная [Гаспаров 1974: 431—438]. Дифференцированный анализ соотношения ритма и синтаксиса в стихе Маяковского разных размеров и разных периодов — дело будущего.

При разметке лесенки по этим текстам два стиха представились нам сомнительными: *Земля! / Горизонт в туманной / кайме* и *Кафедраль — / богомольнейший из монашьих / институтцев*; кажется, что второй межступенечный раздел в обоих случаях вызван лишь типографской необходимостью переноса длинной строки и что последняя ступенька и тут и там учитывается нумерацией стихов лишь по ошибке. Мы считали эти строки двухступенчатыми, а не трехступенчатыми.

В качестве сравнительного материала была взята проза очерков «Мое открытие Америки» [Маяковский, VII: 265—271, 300—317]: текст членился на слух на отрезки-колоны, и из них обследовались аналогичным образом 4- и 3-словные (400 первых, 474 вторых). Более дальний сравнительный материал указан далее, п. 7.

4. 3-ударные стихи состоят из 3-х метрических слов: начального, серединного и конечного. Обозначим их Н, С и К, а более сильные и менее сильные синтаксические связи между ними — двойными и простыми линиями. Мы получим такие возможности синтаксического строения стиха:

«12»:
а) Н С—К: *Нормально...* (1) *Дела* (2) *разбираются*
б) Н—С = К: *Критик* (1) *занимается* (2) *критикой*
в) Н—К, С = К: *Занят* (1) *серьезным* (2) *бизнесом*
г) Н = К, С—К: *Одним* (1) *запирает* (2) *замком*
«21»:
а) Н—С К: *Подать* (2) *резолюцию!* (1) *И в разворот*
б) Н = С—К: *Нью-йоркские* (2) *улицы* (1) *льются*
в) Н=С, Н—К: *Фамилию* (2) *Лермонтова* (1) *встретя*
г) Н—С, Н=К: *Но дней* (2) *не дождаться* (1) *жданных*

«*11*»:

а) Н—С—К: *Вандерлипов,* (1) *Рокфеллеров* (1), *Фордов*

б) Н К С: [А под тобой, (1) быть может, (1) Атлантида]

«*?*»:

а) Н—К, С—К: *Суровый* (?) *старый* (?) *Кремль*

б) Н—С, Н—К: Лез (?) и в ухо (?) и в глаз

Пример в квадратных скобках — из прозы Маяковского; в разобранных стихах его таких конструкций нет.

Частота этих синтаксических конструкций в 3-ударных стихах и в 3-словных прозаических колонах у Маяковского показана в табл. 1.

Таблица 1

Тип	*Лесенка*				*Всего:*		*То же в %:*	
	1+2	*2+1*	*1+1+1*	*3*	*стихи*	*проза*	*стихи*	*проза*
12а:	66	1	6	5	78	39	18,6	8,2
12б:	69	2	3	14	88	106	21,0	22,4
12в:	68	4	4	12	88	129	21,0	27,2
12г:	8	1	2	3	14	6	3,3	1,2
Все 12:	*211*	*8*	*15*	*34*	*268*	*280*	*64,0*	*59,1*
21а:	4	21	4	5	34	14	8,1	3,0
21б:	7	5	2	13	27	71	6,4	15,0
21в:	1	5	11	9	27	30	6,4	6,3
21г:	3	1	5	4	13	6	3,1	1,2
Все 21:	*15*	*32*	*22*	*31*	*101*	*121*	*23,9*	*25,5*
11а:	–	–	16	–	16	9	3,8	1,7
11б:	–	–	–	–	–	2	–	0,4
?а:	13	3	1	–	17	43	4,1	9,1
?б:	8	4	3	2	17	20	4,1	4,2
Всего:	*247*	*47*	*57*	*67*	*419*	*475*	*100*	*100*
В %:	58,9	11.5	13,6	16,0	100	100		

Из таблицы видно:

а) Синтаксическое строение стиха и колона асимметрично: в конце 3-словия слова связаны друг с другом теснее, в начале свободнее. Первое слово служит как бы завязкой, два другие — развязкой информационного напряжения. 3-словия, построенные по типам «12» и «21», составляют в стихе соответственно 64 и 24%, в прозе 59 и 25%. Межсловесные синтаксические связи НС, СК и НК наличествуют соответственно в 53, 79 и 34% стихов, в 61, 87 и 36% прозаических колонов. Количество связей в стихе немного меньше — это оттого, что стих Маяковского

легче пользуется неполными предложениями, разрушающими межсловесную близость. Кроме того, в стихе чаще, чем в прозе, встречаются инвертированные конструкции, в которых связь с дальним словом сильнее, чем с соседним: конструкции «12в» и «21в» лишь в 4 раза чаще, чем «12г» и «21г», тогда как в прозе — в 13 раз. Хотя Маяковский и стремился к «естественному», «разговорному» стиху, эффект инверсий был слишком глубоко заложен в стихотворном строе речи.

б) Членение стиха лесенкой подчеркивает эту синтаксическую симметрию: 81 % межступенечных разрывов приходится на слабейшие («1») межсловесные связи. При этом господствующий синтаксический тип стиха «12» оформляется более единообразно, чем второстепенный «21». Вот соотношение вариантов лесенки для этих двух синтаксических типов: по схемам «1 + 2», «2 + 1», «1 + 1 + 1», «3» расположено соответственно

	1 + 2	*2 + 1*	*1 + 1 + 1*	*3*
в стихах типа «12»:	78,7	3	5,6	12,7%
в стихах типа «21»:	15	32	22	31%

В типе «12» точно соответствующая ему лесенка «1 + 2» охватывает свыше $^{3}/_{4}$ всех стихов, а точно противоречащая ему лесенка «2 + 1» —лишь 3 %. В типе «21» соответствующая ему лесенка «2 + 1» охватывает треть всех стихов, а противоречащая «1 + 2» — лишь 15 %. Иными словами, лесенка как бы стремится подчеркнуть синтаксическую структуру господствующего типа и затушевать — противоположную ей.

Синтаксически сомнительные строки с однородными членами предложения имеют такое распределение тех же схем лесенки:

	1 + 2	*2 + 1*	*1 + 1 + 1*	*3*
? а:	76	18	6	0 %
? б:	47	23	18	12 %

Первое распределение довольно близко напоминает распределение в типе «12», представленное выше; может быть, из этого можно сделать вывод, что конструкции, в которых первые два слова — однородные члены, Маяковский ощущал принадлежащими к этому типу: *Суровый* (1) *старый* (2) *Кремль*, а не *Суровый* (2) *старый* (1) *Кремль*. Второе распределение более хаотично.

5. 4-ударные стихи состоят из 4-х метрических слов: начального, двух срединных и конечного. Обозначим их Н, С1, С2 и К; сравнительную силу синтаксических связей между ними будем указывать только тогда, когда она сказывается на типологии «123, 132...» Сомнительные случаи (однородные члены) во избежание излишней пестроты не выделялись, и сила связей в них и при них определялась на слух. Мы получаем такие возможности синтаксического строения 4-ударного стиха (встречающиеся у Маяковского):

123	
а) Н С1—К, С2—К:	*Остров,* (1) *дай* (2) *воздержанья* (3) *зарок*
б) Н—С2, С1 = К:	*Взаправду* (1) *игрушечный* (2) *рос* (3) *магазин*
в) Н—К, С1—К, С2—К:	*Назавтра* (1) *Тому* (2) оспу (3) *привьют*
г) Н С1—С2 = К:	*За угол!* (1) *Улица* (2) *«Изабелла* (3) *Католика»*
д) Н—С2, С1—С2 = К:	*Луна* (1) *в океан* (2) *накидала* (3) *монет*
е) Н—К, С1—С2 = К:	*Плюет* (1) *в твою* (2) *седоусую* (3) *морду*
ж) Н—С1 = С2? К:	Белый (1) *ест* (2) *ананас* (3) *спелый*
132	
а) Н С1—С2 К:	*Сопя,* (1) *вобрал* (3) *якоря* (2) *и понесся*
б) Н С1—С2, С1— К:	*Пришел.* (1) *Вода* (3) *студеная* (2) *хочет*
в) Н—С2, С1 = К:	*И снова* (1) *вода* (3) *присмирела* (2) *сквозная*
г) Н—К, С1—С2, С1—К:	*И берет* (1) *набитый* (3) *«Лефом»* (2) *чемодан*
д) Н С1 = С2—К:	*То стонешь,* (1) *облитый* (3) *пеною* (2) *ран*
е) Н—С2, С1 = С2—К:	*Воздев* (1) *печеные* (3) *картошки* (2) *личек*
ж) Н—К, С1 = С2—К:	*Орал* (1) *рассудок* (3) *теряющий* (2) *юнга*
231	
а) Н—С2, Н—К, С1—С2:	*Бабушки* (2) *столетних* (3) *попугаев* (1) *не запомнят*
б) Н = С2, С1—С2, С1—К:	*То сахар* (2) *извольте* (3) *делать* (1) *сами*
в) Н—С1 = С2 К:	*Она* (2) *решила* (3) *отчетливо:* (1) *Но!*
г) Н—С1 = С1—К:	*Любим,* (2) *близок* (3) *мне* (1) *океан*
д) Н—С1 = С2, Н—К:	*И в розовый* (2) *этот* (3) *песок* (1) *на заре*
321	
а) Н—С1, Н—С2 К:	*Брат* (3) *Нотр-Дама* (2) *на площади,* (1) *а около*
б) Н—С1, Н—С2, Н—К:	*Кинет* (3) *негру* (2) *цент* (1) *на бегу*
а) Н = С1—С2, С1—К:	*В руках* (3) *превращается* (2) *ранец* (1) *в лассо*
г) Н ? С1 = С2—К:	*Белую* (3) *работу* (2) *делает* (1) *белый*
213	
а) Н С1 С2—К:	*И вдруг* (2) *откуда-то* (1)*-черт* (3) *его знает*
б) Н—С1, С2 = К:	*С кольцом* (2) *экватора* (1) *в медной* (3) *ноздре*
в) Н—С1, Н—К, С2 = К:	*Хранят* (2) *краснокожих* (1) *двумордые* (3) *идолы*
г) Н—С1, Н—С2 = К:	*Цвели* (2) *кругом* (1) *чудеса* (3) *ботаники*
д) Н—С1—К, С2 = К:	*Негр* (2) *посопел* (1) *подбитым* (3) *носом*
е) Н—С1 = С2 ? К:	*Суставы* (2) *ломая* (1) *день* (3) *ото дня*
312	
а) Н—С1 С2 К:	*Ястребиный* (3) *Коготь!* (1) *Я ж* (2) *твой бледнолицый*
б) Н = С1 С2—К:	*Все* (3) *равно* (1) *повесишься* (2) *с тоски*
в) Н = С1, Н—К, С2—К:	*Порфиру* (3) *пены* (1) *в клочки* (2) *изодрав*
г) Н = С1, Н—С2—К:	*Жену* (3) его (1) *прогнали* (2) *с плантаций*
д) Н = С1—К, С2—К:	*С тысячной* (3) *волны* (1) *трехпарусник* (2) *съехал*
е) Н ? С1 = С2—К:	*Вот этот* (3) *кольт* (1) *ваш сожитель* (2) *до гроба*
212	
а) Н—С1 С2—К:	*Надо мною* (2) *птицы,* (1) *подо мною* (2) *рыбы*
б) Н—С1—К, С2—К:	*Одних* (2) *пылинок* (1) *целый* (2) *лес*

221
а) Н = С1 = С2—К: *Забыл,* (2) *разлюбил,* (2) *забросил* (1) *Том*
122
а) Н—С1 = С2 = К: *Катаются* (1) *доны,* (2) *сеньоры* (2) *и янки*
211
а) Н—С1 С2 К: *Кто здесь* (2) *Коломб?* (1) *До Индии!* (1) *В ночку!*
112
а) Н—С1—С2 = К: *Думает,* (1) *не ест,* (1) *не досыпает* (2) *ночей*
111
а) Н—С1—С2—К: *По шири,* (1) *по делу,* (1) *по крови,* (1) *по духу*

Частота этих синтаксических конструкций в 4-ударном стихе и в 4-словных прозаических колонах у Маяковского показана в табл. 2.

Таблица 2

	2+2	*1+1+2*	*1+3*	*1111*	*4*	*3+1*	*2+1+1*	*1+2+1*	*стихи*	*проза*
123а:	1	4	9	–	–	–	–	–	14	6
123б:	–	1	–	–	–	–	–	–	1	–
123в:	2	10	1	–	1	–	–	–	14	8
123г:	2	2	9	1	–	–	–	–	14	13
123д:	–	8	1	–	–	–	–	–	9	20
123е:	–	4	1	–	–	–	–	–	5	12
123ж:	4	11	2	–	1	–	–	–	18	33
пр.:	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Всего 123:									75=18,8%	93=23,2%
132а:	–	–	–	–	–	–	–	1	1	2
132б:	–	1	3	–	–	–	–	2	6	2
132в:	–	2	–	–	–	–	–	–	2	–
132г:	–	–	2	–	–	–	–	1	3	6
132д:	1	–	1	–	–	–	–	–	2	8
132е:	–	6	2	–	–	–	–	2	10	8
132ж:	–	1	2	–	1	–	–	2	6	9
пр.:	–	–	–	–	–	–	–	–	–	10
Всего 132:									30=7,5%	45=11,2%
213а:	1	3	–	–	–	–	–	–	4	–
213б:	44	8	1	–	–	–	1	–	54	18
213в:	6	23	–	–	1	–	–	–	30	13
213г:	4	13	–	–	–	–	2	–	19	10
213д:	8	26	6	–	2	–	–	1	43	53
213е:	5	5	–	–	1	–	–	1	11	16
Всего 213:									161=40,2%	110=27,5%

212а:	25	–	–	–	–	–	4	–	29	18
212б:	2	–	–	–	1	–	–	–	3	15
пр.:	–	–	–	–	–	–	–	–	–	5
Всего 212:									32=8,0%	38=9,5%
312а:	1	–	–	–	–	–	2	–	3	–
312б:	26	1	–	1	–	–	3	–	31	22
312в:	1	–	–	–	2	–	–	–	3	–
312г:	4	–	–	—	1	–	–	–	5	7
312д:	5	1	–	–	1	–	1	–	8	6
312е:	10	3	–	–	–	–	2	–	15	20
Всего 312:									65=16,2%	55=13,8%
231а:	–	–	–	–	–	1	–	–	1	2
231б:	–	1	1	–	–	–	–	–	2	1
231в:	–	–	1	–	–	1	–	1	3	2
231г:	–	–	1	–	–	–	–	–	1	19
231д:	–	1	–	–	–	–	–	–	1	2
пр.:	–	–	–	–	–	–	–	–	–	2
Всего 231:									8=2,0%	28=7,0%
321а:	–	–	–	–	–	–	1	–	1	–
321б:	–	1	–	–	–	–	–	–	1	–
321в:	–	–	–	–	–	–	1	–	1	2
321г:	5	3	–	–	1	1	1	–	11	14
пр.:	–	–	–	–	–	–	–	–	–	4
Всего 321:									14=3,5%	20=5,0%
221:	–	1	–	–	–	–	–	–	1	1
122:	–	–	–	2	–	–	4	–	6	5
211:	–	–	–	–	–	–	2	–	2	1
112:	–	3	–	–	–	–	–	–	3	4
111:	–	–	1	2	–	–	–	–	3	–
Итого:	157	143	44	5	14	3	24	11	400	400
В %:	39	36	11	1	4	1	6	2	100	100

Из таблицы видно:

а) Синтаксический строй 4-словного стиха и колона соединяет черты симметрии и асимметрии. На первом словоразделе преобладают связи с силой «2» (50 % в стихе, 44 % в прозе), на втором — с силой «1» (64 и 51 %), на третьем — с силой «3» (58 и 51 %); самый употребительный синтаксический тип строки — «213». Асимметрия — в том, что последняя пара слов связана теснее, чем первая (как и в 3-словном стихе и колоне); симметрия — в том, что на середине стиха связь слов слабее всего, стих как бы стремится расколоться на два полустишия

(это — тенденция едва ли не всех стихов с четным количеством ритмических единиц). Обе тенденции в стихе выражены сильнее, чем в прозе: доля трех синтаксических типов со слабой серединой составляет в прозе половину, а в стихе две трети материала; а среди этих типов «213» преобладает над «312» в прозе вдвое, а в стихе в 2,5 раза. Межсловесные связи — НС1, С1С2, С2К между смежными словами, НС2, НК, С1К между несмежными — наличествуют, соответственно,

	НС1	*С1С2*	*С2К*	*НС2*	*НК*	*С1К*
в стихах в	75	31	85%	12	17	25% строк
в прозе в	75	58	88%	12	13	30% колонов

Единственная существенная разница, как мы видим, приходится именно на ослабление серединного словораздела С1С2.

б) Членение стиха лесенкой и здесь подчеркивает его синтаксический строй. Межступенечными разрывами отмечены 89% слабейших («1») межсловесных связей, 40% средних («2») и только 7% сильных («3»). Среди трех типов со слабой серединой соответствующая им лесенка «2 + 2» охватывает 55% строк, а контрастная «1 + 2 + 1» только 0,4% (всего 1 строка: *Возьму / и открою другую / страну*). Среди двух типов со слабым началом соответствующая им лесенка «1 + 3» охватывает 48% строк, а контрастная «3 + 1» полностью отсутствует. Среди двух типов со слабым концом соответствующая им лесенка «3 + 1» и контрастная «1 + 3» одинаково охватывают по 14% строк. Таким образом, и здесь мы видим: господствующую синтаксическую структуру лесенка усиливает, противоположную ей — затушевывает. В более детальном виде распределение вариантов лесенки по синтаксическим типам стиха выглядит так:

	2+2	*1+1+2*	*1+3*	*1+1+1+1*	*4*	*3+1*	*2+1+1*	*1+2+1*
тип «123»:	12	53	31	0	4	0	0	0%
тип «132»:	3	33	33	0	3	0	0	27%
тип «213»:	42	48	4	0	3	0	2	1%
тип «212»:	84	84	0	0	3	0	13	0%
тип «312»:	72	8	0	2	6	0	12	0%
тип «231»:	0	25	38	0	0	25	0	12%
тип «321»:	36	29	0	0	7	7	0	21%

Господствующие типы лесенки и здесь, как и в ранее исследованных образцах стиха Маяковского, — «2+2» и «1+1+2». Стремление поставить ступеньку после второго слова, на среднем словоразделе, как мы видели, полностью объясняется синтаксисом. Стремление поставить ступеньку также и после первого слова, сделать стих 3-ступенчатым, а не 2-ступенчатым, также оправдано синтаксисом и, может быть, дополнительно усилено влиянием 3-ударного стиха, где основной межступенечный раздел проходил именно после первого слова.

6. Таким образом, анализ показывает: ритмическое членение стиха Маяковского («лесенка») полностью подчинено синтаксическому членению стиха (расположению и силе межсловесных связей). Межступенечные словоразделы действительно служат у Маяковского как бы дополнительными знаками препинания, но эти знаки препинания используются для того, чтобы выделить не индивидуальное, а общее в строении стиха. Они не отмечают новые интонационные явления, а лишь подчеркивают старые, обычные. Пользуясь примером самого Маяковского, можно сказать, что он охотно написал бы:

Довольно.
                Стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться, —

и гораздо менее охотно:

Довольно. Стыдно —
                              мне! —
Пред гордою полячкой унижаться, —

хотя интонация во втором случае не менее естественна. Если бы в стихах Маяковского не было лесенки, они бы все равно читались так же: с более ощутимым словоразделом в середине стиха, с менее ощутимым в конце. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить лесенку Маяковского, скажем, с лесенкой А. Белого в том стихотворении «Шут» (1911, 1918), с которого и начались в поэзии XX в. интенсивные эксперименты в области графики:

Есть край, где старый
Замок
В пучину бьющих
Вод
Зубцами серых
Башен
Глядит — который
Год!
Его сжигает
Солнце;
Его дожди
Секут...
Есть королевна
В замке
И есть горбатый
Шут!
....

В тяжелый, знойный полдень,
Таясь
В тени
Аркад, —
Выходит королевна
Послушать
Треск
Цикад.
Из
Блещущих
Травинок,
Из росянистых пней,
Небесною коронкой
Цветок
Смеется
Ей.
....
За порослью лиловою грозился
Старый
Шут:
Над ней, как адский
Пламень,
Мелькнул
Его
Лоскут...
На солнечные травы
Упала тень горбом:
И —
Теневые
Руки —
Качались
Над
Цветком!..

Здесь можно с уверенностью сказать, что без такой неожиданной разметки простенький 3-стопный ямб «Шута» читался бы любым читателем совершенно иначе; [ср. Гаспаров 1997, III: 439—448].

Сделаем, однако, и другое сравнение. У Маяковского есть стихотворение того же 1926 г. «Первомайское поздравление» [Маяковский, VII: 111, ср. 495], имеющее два варианта записи — обычный для него, лесенкой, и необычный, без деления на ступеньки и даже на стихи; стихоразделы здесь отмечены тире, строфоразделы — абзацами, в примечании сказано: «В целях эстетики и экономии бумаги пробую стихи печатать без разделов на строчки». Выглядит это так:

Товарищ солнце, — не щерься и не ящерься! — Вели облакам своротить с пути! — Сегодняшний праздник — праздник трудящихся, — и нечего саботажничать: взойди и свети!

Тысячи лозунгов, знаменами изоранных, — зовут к борьбе за счастье людей, — а кругом пока — толпа беспризорных, — Что несправедливей, злей и лютей?

Смотри: над нами красные шелка — словами бессеребряными затканы, — а у скольких еще бока кошелька — оттопыриваются взятками?..

Воспринимаются такие стихи без всякого труда, однако трудно не согласиться, что ритм их при такой записи звучит более «смято», трудноуловимо; нужно больше усилий, чтобы ответить даже на простейший вопрос: 3-ударный перед нами стих или 4-ударный? По сравнению с такой записью обычная лесенка выглядит как бы скандирующей. Это и объясняет, почему Маяковский, несмотря на «эстетику и экономию бумаги», был так привержен к лесенке. Его запись (к примеру) 4-ударных стихов — свободное чередование строк «2 + 2» и «1 + 1 + 2», остальные — исключение, интонационный курсив. Это как раз золотая середина между записью «каждый стих — отдельная строка» (где четкость разбивки на строки затемняет четкость ударных тактов) и записью «каждое слово — отдельная строка» (где четкость разбивки на ударные такты затемняет четкость строк: ср. автопародию А. Белого «Шутка», 1915). Разумеется, «скандирующая запись» лесенкой — это указание для восприятия стиха («надо учесть, как будет восприниматься напечатанное именно как напечатанное...»), а отнюдь не для декламации: она никоим образом не предписывает отрывистого произношения каждой ступеньки, и по фонографической записи известно, что декламация самого Маяковского была скорее плавной, чем отрывистой. И, разумеется, никакого отношения к «выкидыванию промежуточных слогов» лесенка тоже не имеет: она подчеркивает ритм на уровне слов, а не на уровне слогов.

Таким образом, запись целыми строчками (по схемам «4» и «3») и запись отдельными словами (по схемам «1 + 1 + 1 + 1» и «1 + 1 + 1») была отвергнута Маяковским по соображениям только ритмическим. Но выбор схем «2 + 2» и «1 + 1 + 2» (для 4-ударного стиха) и «1 + 2» (для 3-ударного) в качестве господствующих был продиктован уже соображениями синтаксическими: именно такая разбивка ближе всего соответствовала естественной силе межсловесных синтаксических связей в колонах соответствующей длины. Стих придал синтаксической связности ритмическую значимость. Здесь опять уместно сравнение. В силлабо-тоническом стихе ритм словоразделов играет минимальную роль: только сверхдлинные стихи настоятельно нуждаются в цезуре. В чисто силлабическом стихе ритм словоразделов важнее, цезуры появляются здесь уже в 8—10-сложных стихах: они членят стих на части, слоговой объем которых охватывается одним воспринимательным актом. Наконец, в чисто тоническом стихе (и переходном к нему дольнике), как мы видим, ритм словоразделов оказывается тоже

важен, но в другом отношении: канонизируется не положение словораздела (как при цезуре), а его сравнительная синтаксическая сила (как в стихе Маяковского: в 3-ударном стихе «1» > «2», в 4-ударном стихе «2» > «1» > «3»).

Этим объясняется и значение таких стихов, синтаксис которых не совпадает с лесенкой: *Изо всех / прошедших / по земле людей*; *Золотого / до быка / доросшего тельца* и пр. Это — аналогия такому известному явлению, как анжамбман (вспомним «Как делать стихи»: «Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию...»). Роль анжамбмана в стихе — в том, чтобы актуализировать членение стиха на строки, напоминать, что оно не естественно, а искусственно; такие напоминания могут быть редки, но от этого они не менее действенны. Точно таковы же и нарушения совпадений между сильными ритмическими (межступенечными) и синтаксическими словоразделами: этот «обман синтаксического ожидания» лишь подчеркивает заданность, каноничность ожидаемого сильного синтаксического словораздела. Именно поэтому членение стиха на ступеньки было для Маяковского делом более или менее механическим. В черновиках, как известно, он писал стихи в одну строку, а разбивку на ступеньки производил при переписывании набело, следуя привычной схеме «2+2» или «1+1+2»; если синтаксис данного стиха не соответствовал такой схеме, то он или менял схему («ритмический курсив») или допускал межступенечный анжамбман («синтаксический курсив»). Если бы главным для Маяковского была не общая схема, а индивидуальное звучание каждого стиха, второй случай был бы невозможен.

Вот несколько примеров несовпадения ритмического и синтаксического членения стиха. В примерах 1—7 несовпадение вызвано тем, что Маяковский натягивает привычную ритмическую схему на неподходящую синтаксическую, в примерах 8—11 — тем, что он пытается ее изменить, но изменяет несоответственно: (1) *Получало / любовищу сердце*; (2) *Чтобы делал / доклады Сталин*; (3) *Пойдут / пароходы зажаривать*; (4) *Вовек / твой грохот / удержит ухо*; (5) *Неделю / ни хлеба, / ни мяса нет*; (6) *Стрелами, / отравленными / в Кутаисе*; (7) *Ты прошел бы / со мной / лилипутом*; (8) *И днем, / и ночью, и в утра, и в полдни*; (9) *Возьму / и открою другую / страну*; (10) *Но день пришел, / и у кож / в темноте*; (11) *Время коктейлей / питья*. — Заметим, что в некоторых случаях такое несовпадение ритма и синтаксиса ослабляет смысловую выразительность строки (*стрелами, которые были отравлены в Кутаисе*) или порождает прямую двусмысленность (*будут жарить пароходы*; *ухо удержится в твоем грохоте*; *я, лилипут, провел бы тебя*). Это — аналоги таких известных анжамбманных двусмысленностей, как батюшковское *И гордый ум не победит Любви, холодными словами*, отмеченное Пушкиным. Все эти случаи относятся к первой группе примеров; все они — несомненное следствие применения единообразной схемы ступенек; если бы фигура лесенки требовала специального обдумывания для каждого стиха (как у А. Белого), такие недоразумения не возникли бы.

Но это — мелочи; а главным было открытие нового средства художественной выразительности стиха — игры ощутимыми, ритмически актуализованны-

ми межсловесными синтаксическими связями. Анализ этого аспекта поэтики Маяковского до сих пор не предпринимался, и, конечно, не в этой заметке его начинать; укажем лишь на одно место, где тематический уровень стихотворения (расовый и классовый антагонизм) находит идеальное соответствие в контрастном синтаксическом строе центрального четверостишия:

Белый / ест / ананас спелый,	(подл. — сказ. — доп. — опред.)
черный — / гнилью моченый.	(1 + 2 слова)
Белую работу / делает белый,	(опред. — доп. — сказ. — подл.)
черную работу—/ черный.	(2 + 1 слово)

7. В заключение уместен вопрос: насколько обнаруженные закономерности синтаксического строения стиха представляют собой индивидуальную особенность Маяковского, насколько — общий строй русского языка. Мы взяли для предварительного сопоставления тексты Ломоносова («Слово похвальное... Елисавете Петровне...» 1749 и оды 1745—1760), Пушкина («Капитанская дочка», гл. 1—3, и «Евгений Онегин», гл. 6—8) и Некрасова («Мороз Красный Нос», все части, писанные 3-ст. амфибрахием). В 4-стопном ямбе Ломоносова и Пушкина рассматривались отдельно 4-ударные стихи так наз. I формы (*Мой дядя самых честных правил*) и 3-ударные стихи так наз. III формы (с пропуском схемного ударения на 2-й стопе, *Так думал молодой повеса*) и IV формы (с пропуском схемного ударения на 3-й стопе, *Летя в пыли на почтовых*); так как III форма у Пушкина сравнительно реже других, то материал по ней был взят из всех восьми глав «Евгения Онегина».

Приводим распределение синтаксических типов в 4-словных текстах (табл. 3), типов и подтипов в 3-словных текстах (табл. 4), а также показатели доли межсловесных связей каждого рода от общего количества стихов или колонов. Прямым шрифтом даны абсолютные числа, курсивом — проценты.

Таблица 3

Тип	*Ломоносов*				*Пушкин*			
	проза		*I форма*		*проза*		*I форма*	
«123»	71	*19,8*	95	*20,4*	80	*19,7*	113	*22,3*
«132»	75	*20,9*	79	*17,0*	35	*8,6*	40	*7,9*
«213»	68	*18,9*	86	*18,5*	148	*36,4*	147	*29,1*
«212»	55	*15,3*	35	*7,5*	35	*8,6*	45	*8,9*
«312»	33	*9,2*	63	*13,5*	63	*15,5*	86	*17,0*
«231»	36	*10,0*	34	*7,3*	34	*8,4*	25	*4,9*
«321»	19	*5,3*	37	*7,9*	11	*2,7*	19	*3,4*
проч.	2	*0,6*	37	*7,9*	—	—	33	*6,5*
Всего	359	*100*	466	*100*	406	*100*	508	*100*

Межсловесные связи в 4-словиях (контактные Н—С1, С1—С2, С2—К, дистанционные Н—С2, Н—К, С1—К):

	Н—С1	*С1—С2*	*С2—К*	*Н—С2*	*Н—К*	*С1—К*
Ломоносов, проза:	63	52	85	15	31	31 %
Ломоносов, I ф.:	56	47	73	21	34	30 %
Пушкин, проза:	75	36	87	13	17	37 %
Пушкин, I ф.:	67	20	88	10	16	31 %

Таблица 4

Тип	*Ломоносов*					
	проза		*IV форма*		*III форма*	
12а:	25	*7,0*	80	*16,4*	55	*11,9*
12б:	46	*12,9*	41	*8,4*	68	*14,7*
12в:	92	*25,7*	109	*22,3*	89	*19,2*
12г:	14	*3,9*	46	*9,4*	75	*16,2*
21а:	5	*1,4*	27	*5,5*	17	*3,9*
21б:	63	*17,6*	74	*15,2*	53	*11,4*
21в:	39	*10,9*	45	*9,2*	31	*6,7*
21г:	9	*2,5*	17	*3,5*	21	*4,5*
11а, б:	1	*0,3*	20	*4,1*	14	*3,0*
?а:	54	*15,1*	21	*4,3*	34	*7,3*
?б:	10	*2,8*	8	*1,6*	6	*1,3*
Всего	358	*100*	488	*100*	463	*100*

Тип	*Пушкин*				*Некрасов*			
	проза		*IV форма*		*III форма*		*амфибрахий*	
12а:	69	*13,8*	160	*17,7*	133	*27,8*	147	*21,3*
12б:	140	*28,0*	110	*12,2*	84	*17,6*	82	*11,9*
12в:	139	*27,8*	169	*18,7*	84	*17,6*	137	*19,9*
12г:	18	*3,6*	36	*4,0*	28	*5,9*	47	*6,8*
21а:	28	*5,6*	109	*12,0*	21	*4,4*	46	*6,7*
21б:	25	*5,0*	98	*10,8*	59	*12,3*	88	*12,8*
21в:	34	*6,8*	62	*6,9*	16	*3,3*	48	*6,9*
21г:	7	*1,4*	16	*1,8*	11	*2,3*	21	*3,0*
11а, б:	2	*0,4*	43	*4,7*	13	*2,7*	20	*2,9*
?а:	23	*4,6*	46	*5,1*	22	*4,6*	34	*4,9*
?б:	15	*3,0*	55	*6,1*	7	*1,5*	19	*2,8*
Всего	500	*100*	904	*100*	478	*100*	689	*100*

Межсловесные связи в 3-словиях (Н—С, С—К, Н—К)

	Н—С	*С—К*	*Н—К*
Ломоносов, проза	45	67	43%
Ломоносов, IV ф.	42	72	44%
Ломоносов, III ф.	39	70	44%
Пушкин, проза	47	78	40%
Пушкин, IV ф.	44	63	31%
Пушкин, III ф.	40	81	29%
Некрасов, амфибр.	41	73	37%

Из таблиц видно:

а) Межсловесных связей в стихе всюду меньше, чем в прозе: ритмическая связность как бы компенсирует синтаксическую.

б) Асимметрическая тенденция в строении 3-словных колонов (преобладание «12» над «21») и симметрическая тенденция в строении 4-словных колонов (ослабление середины: преобладание «213», «212», «312» над остальными типами) у Ломоносова выражены слабее, чем у Маяковского, у Пушкина — сильнее, чем у Маяковского.

в) Асимметрическая тенденция в строении 3-словных стихов у всех поэтов приблизительно одинакова («12» в два-три раза превосходит «21»); при этом разрыв между «12» и «21» в III форме 4-стопного ямба больше, чем в IV, особенно у Пушкина.

г) Симметрическая тенденция в строении 4-словных стихов и у Ломоносова и у Пушкина мало отличается от симметрии их прозы, тогда как у Маяковского она в стихе значительно усиливается.

д) Межсловесных дистанционных связей и в колонах, и в стихах с течением времени становится все меньше (колоны и стихи приобретают все более линейное строение), причем главный спад относится ко времени между Ломоносовым и Пушкиным. Можно сказать, что у Ломоносова и колон, и стих строятся по образцу большого ораторского периода с перекликающимися началом и концом, а потом эта тенденция исчезает.

Более подробное рассмотрение этого материала мы надеемся осуществить в дальнейших наших работах.

Выводы.

1. Естественный порядок слов в русском языке порождает асимметричное распределение межсловесных синтаксических связей в 3-словных речевых колонах: к концу колона связи сосредоточиваются гуще и бывают прочнее. В 4-слов-

ных колонах к этой тенденции добавляется другая: в середине колона связи располагаются реже.

2. Так как в стихотворном тексте деление на стихи по большей части не противоречит синтагматическому членению, то синтаксическое строение 3-словных и 4-словных стихов подчиняется тем же тенденциям и даже усиливает их.

3. Эта неравномерность распределения межсловесных синтаксических связей по стиху усиливается от Ломоносова к Пушкину и Маяковскому.

4. У Маяковского господствующие типы распределения межсловесных синтаксических связей фиксируются лесенкой и тем самым приобретают ритмическую значимость; отступления от них ощущаются как «ритмический курсив» или «синтаксический курсив».

5. Напрашивается аналогия между описанной асимметрией синтаксического строения стиха и известной стиховедам асимметрией ритмического строения стиха (тенденцией к облегчению конца стиха). Но механизм связи этих двух явлений еще подлежит прояснению.

6. Напрашивается аналогия между тем понятием тесноты синтаксических связей в лингвистике, которым мы здесь пользовались, и тем понятием тесноты стихового ряда в поэтике, которое ввел Ю. Н. Тынянов [Тынянов 1965]. До сих пор это понятие оставалось преимущественно метафорическим; конкретизация и терминологизация его только начинается. С точки зрения ритмики стиха первый шаг к этому сделал С. П. Бобров [Бобров 1965]; с точки зрения синтаксиса стиха этому могут помочь исследования в направлении, намечаемом здесь.

Для дальнейшей проверки сделанных наблюдений желательно расширить и дифференцировать материал в следующих направлениях: а) привлечь стих других поэтов и других периодов творчества Маяковского (с записью столбиком, а не лесенкой); различные размеры (силлабо-тонические и тонические) обследовать порознь; б) межсловесные связи разного рода (с определением, с дополнением и т. д.) и их распределение по стиху учитывать раздельно; в) сопоставить разметку силы синтаксических связей, воспринимаемых при первом чтении текста (по актуальному членению предложений) и при повторных чтениях (как было сделано выше).

РИТМИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЧАСТЕЙ РЕЧИ

Ритмический словарь — понятие, вошедшее в обиход стиховедения с 1910-х гг. и ставшее в нем необходимым. Это — пропорции распределения в речи фонетических слов различной акцентной структуры: односложных, двухсложных с ударением на 1-м слоге, двухсложных с ударением на 2-м слоге и т. д. Зная вероятность слов того или иного строения в естественной (прозаической) речи, мы можем рассчитать вероятность естественного возникновения стихотворной строки, состоящей из таких слов; а сравнивая с этой естественной вероятностью реальную встречаемость таких слов и словосочетаний в стихах, мы можем выделить, какие особенности строения стиха заданы языком, а какие определяются специфически стиховыми тенденциями. Когда Б. Томашевский (1917) и Г. Шенгели (1919) открыли возможность таких сопоставлений, это было сдвигом с мертвой точки в изучении строения стиха [Томашевский 1929: 102—106; Шенгели 1923: 19—22].

Томашевский подсчитывал ритмический словарь прозы по «Пиковой даме» Пушкина, Шенгели — по 10 прозаикам XIX—XX вв., от Пушкина до Бунина; потом делались новые подсчеты, которые помогли уточнить разницу между ритмическим словарем художественной, разговорной, научной, деловой прозы [Гаспаров 1974: 79—88]. Оказалось, что чем ближе стиль к разговорной прозе, тем слова в нем короче и ударения ближе к концу, тогда как в деловой и научной прозе — наоборот.

Однако до сих пор при таких подсчетах все слова в каждом тексте подсчитывались недифференцированно, без разделения по частям речи. Между тем интуитивно представляется вероятным, что разница между ритмическим словарем разных частей речи может быть не меньше, чем между ритмическим словарем разных стилей речи: например, что служебные слова короче знаменательных, а в прилагательных и причастиях с их длинными флексиями ударения расположены ближе к началу, чем в других частях речи. Если в разговорной прозе по сравнению с научной и деловой слова короче и ударения ближе к концу, то не оттого ли, в частности, что в разговорной речи совершенно неупотребительны причастия с их длинными безударными окончаниями (заменяемые придаточными предложениями), а может быть, менее употребительны даже прилагательные (за исключением нечастых устных описательных жанров)? К сожалению, пропорции частей речи в различных устных и письменных жанрах еще недостаточно изучены.

Чтобы проверить наше предположение, мы попытались рассчитать ритмический словарь основных частей речи раздельно.

В качестве материала были взяты следующие тексты: Пушкин, «Метель»; Гоголь, «Мертвые души», ч. I, гл. 6; Тургенев, «Касьян с Красивой Мечи»; Толстой, «Хозяин и работник», гл. 6—8; Чехов, «Огни». Слова длинные и редкие

(свыше 5—6 слогов) из подсчета исключались. Среди частей речи выделялись существительные, прилагательные, глаголы, наречия, местоимения и «прочие» (преимущественно служебные). Так как акцентная структура слова во многом зависит от парадигмы словоизменения, то в сомнительных случаях слова группировались именно по этому признаку: например, и причастия и субстантивированные прилагательные учитывались в рубрике «прилагательные».

Результаты подсчетов (в абсолютных цифрах, чтобы при необходимости можно было сделать проверку на однородность материала) приведены в табл. 1. Сокращения: С(уществительные), Г(лаголы), П(рилагательные), Н(аречия), М(естоимения), Пр(очие); 2–1 — двухсложное слово с ударением на 1-м слоге, 3–2 — трехсложное слово с ударением на 2-м слоге и т. п.

Таблица 1

ПУШКИН	*С.*	*Г.*	*П.*	*Н.*	*М.*	*Пр.*	*Всего*
1–1	39	17	1	9	99	12	177
2–1	143	64	27	32	34	18	318
2–2	103	93	13	44	188	20	461
3–1	67	37	45	3	7	9	168
3–2	122	145	61	19	17	5	369
3–3	46	63	17	15	49	8	198
4–1	7	7	6	2	1	–	23
4–2	76	42	50	8	–	1	177
4–3	42	108	30	22	3	–	205
4–4	5	21	7	5	4	3	45
5–2	4	11	8	–	–	–	23
5–3	29	24	27	4	2	–	86
5–4	9	39	11	5	2	–	66
Всего	*692*	*671*	*303*	*168*	*406*	*76*	*2316*

ГОГОЛЬ	*С.*	*Г.*	*П.*	*Н.*	*М.*	*Пр.*	*Всего*
1–1	61	20	2	14	72	20	189
2–1	175	61	50	40	13	41	380
2–2	131	64	35	43	129	41	443
3–1	59	9	62	9	6	8	153
3–2	164	74	105	30	16	14	403
3–3	75	48	13	24	40	8	208
4–1	5	7	20	–	–	–	32
4–2	61	16	110	6	2	3	198
4–3	73	81	65	15	2	11	247
4–4	13	15	3	5	3	1	40
5–2	2	10	29	–	–	–	41
5–3	22	13	50	2	–	–	87
5–4	11	22	11	9	–	–	53
Всего	*852*	*440*	*555*	*197*	*283*	*147*	*2474*

ТУРГЕНЕВ	*С.*	*Г.*	*П.*	*Н.*	*М.*	*Пр.*	*Всего*
1–1	64	17	–	23	122	39	265
2–1	126	46	57	39	36	33	337
2–2	117	110	15	43	161	28	474
3–1	56	20	50	11	1	4	142
3–2	134	121	76	47	16	19	413
3–3	60	93	19	25	39	6	242
4–1	4	5	10	1	–	–	20
4–2	40	9	74	11	1	–	135
4–3	38	76	39	20	3	2	178
4–4	13	22	9	1	11	–	56
5–2	2	9	8	–	–	1	20
5–3	18	19	33	7	–	–	77
5–4	6	29	8	5	–	1	49
Всего	*678*	*576*	*398*	*233*	*390*	*133*	*2408*

ТОЛСТОЙ	*С.*	*Г.*	*П.*	*Н.*	*М.*	*Пр.*	*Всего*
1–1	64	54	–	32	124	36	310
2–1	151	82	34	31	35	38	371
2–2	107	114	23	80	211	23	558
3–1	37	27	20	6	9	6	105
3–2	126	ПО	64	28	21	23	372
3–3	51	83	10	20	46	12	222
4–1	2	4	6	1	–	–	13
4–2	27	40	42	5	1	4	119
4–3	48	114	27	20	6	10	225
4–4	8	33	3	2	11	4	61
5–2	3	17	13	–	–	1	34
5–3	24	9	14	8	–	–	55
5–4	6	34	8	4	–	1	53
Всего	*654*	*721*	*264*	*237*	*464*	*158*	*2498*

ЧЕХОВ	*С.*	*Г.*	*П.*	*Н.*	*М.*	*Пр.*	*Всего*
1–1	56	19	–	14	111	13	213
2–1	133	47	34	23	27	33	297
2–2	100	104	21	36	213	45	519
3–1	64	27	38	2	3	5	139
3–2	119	135	83	42	20	26	425
3–3	50	83	7	18	58	9	225
4–1	3	11	8	1	–	–	23
4–2	54	35	61	9	2	3	164
4–3	43	79	29	24	2	3	180
4–4	16	19	6	7	11	–	59
5–2	1	13	10	1	–	–	25
5–3	24	12	20	3	2	–	61
5–4	15	42	6	6	1	1	71
Всего	*678*	*626*	*323*	*186*	*450*	*138*	*2401*

Суммарные результаты (в процентах) приведены в табл. 2: пропорции частей речи для каждого вида ритмического слова, для всего ритмического словаря в целом и для словаря каждого прозаика в частности. Все данные округлены до 1 %; знаком 0 обозначены доли, меньшие 1 %.

Таблица 2

	С.	*Г.*	*П.*	*Н.*	*М.*	*Пр.*	*Число слов*
1–1	25	11	0	8	46	10	1154
2–1	43	18	12	10	8	9	1703
2–2	23	20	4	10	37	6	2455
3–1	40	17	30	4	4	5	706
3–2	34	29	20	8	5	4	1982
3–3	26	34	6	9	21	4	1095
4–1	19	31	45	4	1	–	111
4–2	31	21	41	5	1	1	823
4–3	24	44	18	10	2	2	1035
4–4	21	42	11	8	15	3	261
5–2	8	42	48	1	–	1	143
5–3	32	21	39	7	1	–	366
5–4	16	57	15	10	1	1	292
В средн.	*29*	*25*	*15*	*9*	*17*	*5*	*12126*
в т. ч.:							
Пушкин	30	29	13	7	18	3	2316
Гоголь	35	18	22	8	11	6	2474
Тургенев	28	25	16	10	16	5	2408
Толстой	26	29	11	9	19	6	2498
Чехов	28	26	13	8	19	6	2401

Из табл. 2 видно, во-первых, что пропорции частей речи у отдельных писателей характерным образом отклоняются от среднего: описательный стиль Гоголя и Тургенева повышает долю прилагательных, сюжетная динамика Пушкина и психологическая динамика Толстого повышают долю глаголов. О том, как пропорция прилагательных и глаголов определяет прямым образом стиль произведения, а косвенным образом — синтаксис стиха поэтического произведения, нам придется говорить еще не раз.

Во-вторых, мы видим, что длина и акцентная структура различных частей речи действительно неодинаковы. Это делается особенно наглядно, если сопоставить (1) среднюю длину слова в слогах, (2) средний порядковый номер ударного слога и (3) частное от деления (2) на (1) — показатель сдвига ударения к концу слова. В табл. 3 представлены эти показатели для частей речи, выделенных выше, и дополнительно — для существительных в именительном падеже, для безличных форм глагола (инфинитив, деепричастие), для кратких форм прилагательных.

Таблица 3

Части речи	*Длина слова*	*Место ударения*	*Сдвиг ударения*
Существительные	2,74	1,87	0,68
в т. ч. в имен. пад.	2,15	1,53	0,71
Глаголы	3,11	2,29	0,74
в т. ч. безличн. ф.	3,09	2,36	0,76
Прилагательные	3,44	2,04	0,59
в т. ч. краткие ф.	3,09	2,08	0,67
Наречия	2,68	2,03	0,76
Местоимения	1,98	1,82	0,92
Прочие	2,21	1,65	0,75
В среднем	*2,72*	*1,99*	*0,73*

Из таблицы видно, насколько местоимения и служебные слова короче, а глаголы и особенно прилагательные длиннее среднего объема слова; и видно, насколько у прилагательных ударение сдвинуто к началу слова, образуя длинный безударный «хвост», а в местоимениях (и, добавим, в значительной части служебных слов) сдвинуто к концу слова. Последняя особенность, кажется, еще не отмечалась как акцентологический признак соответствующих частей речи.

Из показанного ясно, что для каждого акцентного типа слова характерен свой более или менее особый набор частей речи: в односложных и двухсложных (особенно 2–2) словах будет повышенный процент служебных частей речи, в словах с длинным безударным окончанием (3–1, 4–2, 5–3...) — повышенный процент прилагательных и т. п. Эти специфические пропорции выявятся в нашей работе далее.

Конечно, разделение словесного материала только на пять частей речи — это самое грубое приближение к очень тонкой проблематике. Уже различение существительных в именительном и в косвенных падежах показывает, что первые (лишенные флексий) имеют ударение ближе к концу — а стало быть, подлежащие во фразе, стоя в именительном падеже, имеют иной ритмический профиль, чем дополнения и обстоятельства. Безличные формы глагола тоже имеют ударение ближе к концу, а если мы в них не будем смешивать инфинитивов и деепричастий, то, вероятно, сдвиг ударений к концу в инфинитивах будет еще отчетливей. А так как инфинитивы во фразе служат обычно глагольными дополнениями, то и этот член предложения получает свой особенный ритмический профиль. Такой же сдвиг ударения к концу мы видим в кратких формах прилагательных.

Кроме чисто лингвистического интереса сделанные наблюдения представляют особый интерес для стиховедения. В самом деле, всякий стихотворный размер допускает лишь ограниченное число словосочетаний, в которых позиция каждого акцентного типа слова точно определена. Зная частоту каждого сло-

восочетания, укладывающегося в стихотворный размер (каждой ритмической и словораздельной вариации), мы можем для каждого акцентного типа слов сопоставить вероятное (как в прозе) и реальное заполнение различными частями речи каждой позиции в стихе. Это позволит сказать, насколько такие-то позиции «притягивают» к себе существительные или прилагательные в силу естественных языковых тенденций данного акцентного типа слов, а насколько — в силу специфически стиховых ритмико-синтаксических тенденций.

Для начала при таком сопоставлении удобнее взять простой, не богатый ритмическими и словораздельными вариациями стихотворный размер. Мы выбрали для этого 3-стопный хорей и намеренно ограничили материал стихотворениями середины и второй половины XIX в., близкими по тематике и стилю [ср. Гаспаров 1999: 50—87].

Обследованы были следующие стихотворения (см. в большой серии «Библиотеки поэта»: Огарев, с. 153, 267; Плещеев, с. 141, 214, 223, 224, 280, 311, 327; Никитин, с. 47, 54, 110, 136, 285; Суриков и поэты-суриковцы, с. 62, 68, 90, 97, 101, 113, 163, 234, 427; Дрожжин, Стихотворения, 3-е изд. М., 1907, с. 102, 220, 234, 243, 246, 313, 386, 414, 472, 482, 487; Поэзия труда и горя, М., 1901, с. 5; Новые стихотворения, М., 1904, с. 29; Песни старого пахаря, М., 1913, с. 38, 44, 64, 67, 115, 125).

Огарев: *Небо в час дозора* («Изба»), *Ночь была прозрачна* («Разлука»);

Плещеев: *Скучная картина*, *Хорошо вам, детки* («Зимний вечер»), *Теплый день весенний*, *Домик над рекою* («На берегу»), *Травка зеленеет* («Сельская песня»), *Капля дождевая*, *Тени гор высоких*;

Никитин: *Тихо ночь ложится*, *В глубине бездонной* («Тишина ночи»), *Весело сияет* («Зимняя ночь в Деревне»), *Жгуч мороз трескучий* («Жена ямщика»), *Ярко звезд мерцанье*;

Суриков: *Полночь. Злая стужа* («Часовой»), *Ярко светит зорька* («Утро»), *Вот моя деревня* («Детство»), *Солнышко уж встало* («Дети»), *Эх, не троньте! С горя* («С горя»), *От деревьев тени* («Несчастный»), *У пруда, где верба* («У пруда»), *Легкий сумрак ночи* («Летняя ночь»);

Дрожжин: *Вечер. Потемнели*; *Детство золотое*; *Осень. Ходят тучи*; *Полночь. Ветер злится*; *Вьюга завывает*; *По задворью злится*; *Весело на воле*; *За кустами тени*; *Избы застилает*; *Ох, сгори, кручина*; *Рано в небе летом*; *Солнышко садится*; *По полю гуляет*; *Миновало лето*; *Чуть в избе холодной*; *В тишине глубокой*; *С теплою весною*; *Эх! куда зимою*; *От тоски-кручины*; *В поле непогода*; *Холодно зимою*.

Брались только четверостишия с чередованием женских и мужских окончаний. Всего из 1560 строк учтено 1557.

3-ст. хорей с женскими и мужскими окончаниями дает следующие 4 ритмические и 11 словораздельных вариаций:

	С женским окончанием		*С мужским окончанием*	
1а	Край небес алеет	84	Все кругом молчит	65
1б	Грусть-кручина злая	48	Вся деревня спит	20
1в	Белый снег кружится	54	Чудный сад цветет	70
1г	Зимний вечер длится	55	Вольный ветер спит	26
2а	Улеглись печали	173	Прокричал петух	144
2б	Миновало лето	93	Молодая дочь	66
3а	Лист не шелохнется	17	Лист не шелестит	18
3б	Травка зеленеет	124	Теплый ветерок	185
3в	Бедная старушка	116	Милое село	178
3г	Праздничные лица	9	Радостные сны	6
4	И не улыбнутся	5	Да веретена	1

Из примеров видно: слова акцентного типа 1–1 могут занимать четыре позиции в начале и середине женских стихов, четыре — в начале и середине мужских, и четыре — в конце мужских; слова типа 2–1, наоборот, четыре позиции в середине мужских, четыре — в середине женских, и четыре — в конце женских; слова типа 2–2 — одну позицию в середине женских, одну — в середине мужских, четыре — в конце мужских; слова типа 3–1 — одну позицию в середине женских и одну — в середине мужских; слова типа 3–2 — одну в середине женских, одну — в середине мужских и четыре — в конце женских; слова типа 3–3 — одну в середине женских, одну в середине мужских и одну в конце мужских; слова типа 4–1 — по одной в середине женских и мужских; слова типа 4–3 — по одной в середине женских и мужских и одну в конце женских; типа 4–4 — одну в конце мужских; типа 5–4 — одну в конце женских; типа 5–5 — одну в мужских; типа 6–5 — одну в женских.

Процентный состав речи в этих акцентных типах по сравнению с прозой показан в табл. 4.

Таблица 4

	С	*Г*	*П*	*Н*	*М*	*Пр*	*Число слов*
1–1 стихи	39	10	1	9	25	16	494
проза	*25*	*11*	*0*	*8*	*46*	*10*	
2–1 стихи	45	18	15	14	3	5	800
проза	*43*	*18*	*12*	*10*	*8*	*9*	
2–2 стихи	37	31	11	7	13	1	606
проза	*23*	*20*	*4*	*10*	*37*	*6*	
3–1 стихи	43	18	28	9	1	1	294
проза	*40*	*17*	*30*	*4*	*4*	*5*	
3–2 стихи	47	24	21	7	1	0	495
проза	*34*	*29*	*20*	*8*	*5*	*4*	
3–3 стихи	49	30	7	6	7	1	502
проза	*26*	*34*	*6*	*9*	*21*	*4*	

4–1 стихи	13	33	47	7	–	–	15
проза	*19*	*31*	*45*	*4*	*1*	–	
4–4 стихи	55	–	6	11	17	11	18
проза	*19*	*31*	*45*	*4*	*1*	–	
5–4 стихи	29	53	12	–	6	–	17
проза	*16*	*57*	*15*	*10*	*1*	*1*	
В средн. стихи	42	23	14	9	8	4	3524
проза	*29*	*25*	*15*	*9*	*17*	5	
В т. ч.:							
жен. стихи	41	23	13	11	7	5	1787
муж. стихи	44	24	15	7	8	2	1737
серед. позиции	38	20	14	11	11	6	1973
конеч. позиции	47	28	13	6	5	1	1551

Из таблицы видно, что главное отличие словаря стихов от словаря прозы — это сокращение доли местоимений и служебных слов. Видимо, это следствие стиля: фразы в стихах более короткие, а связь их более отрывистая. Выше уже было сказано, что для стиха по сравнению с прозой в целом, как кажется, характерны не подчинительные, а сочинительные конструкции, — а они легче обходятся без служебных слов. В более длинных размерах, как кажется, доля местоимений и служебных слов возрастает: по предварительным подсчетам, пропорция С : Г : П : Н : М : Пр в 4-ст. хорее «Сказки о царе Салтане» дает 42 : 27 : 10 : 5 : 13 : 3, а в 4-ст. ямбе «Евгения Онегина» (гл. 8) — 35 : 19 : 20 : 7 : 15 : 4 (еще раз заметим характерное для разницы динамического и описательного стиля соотношение Г : П.

Середина стиха меньше отличается от прозы, конец стиха — больше. Это, несомненно, потому, что конец стиха обычно совпадает с концом предложения или колона, а служебные слова (и в меньшей степени местоимения) тяготеют не к концу, а к началу предложения и колона. В этом отношении выразителен словарь словораздельной вариации 1г с женским окончанием (55 строк): она состоит из трех однотипных слов 2–1, но соотношение частей речи С : Г : П : Н : М : Пр в них очень разное: на I позиции 12 : 8 : 5 : 16 : 4 : 10, на II позиции 22 : 11 : 7 : 6 : 6 : 3, на III позиции 33 : 13 : 3 : 5 : 1 : 0; типичная строка была бы — *Горько плачет мальчик...* Сходную картину дают в словораздельной вариации 1а с мужским окончанием (65 строк) слова типа 2–2 на II и на III позиции: на II позиции соотношение частей речи 21 : 11 : 7 : 6 : 20 : 0, на III позиции 23 : 24 : 10 : 2 : 5 : 1, типичная строка была бы — *Дед его заснул*. Сходным образом и односложные слова 1–1 на I позиции состоят на целых 54 % из местоимений и служебных слов, на II позиции на 38 %, на III позиции на 31 %.

За счет убыли местоимений и служебных слов в словаре стиха прибавляются преимущественно существительные; в остальном же отклонения от пропорций прозы неожиданно незначительны. Если принять сумму знаменательных частей речи С + Г + П + Н за 100 % и сравнивать пропорции этих частей речи в стихах

и в прозе, то сколько-нибудь значимые отклонения будут редки: именно, в типах 1–1, 3–2, 3–3 (и 4–3) стих даст заметное повышение доли существительных и понижение глаголов, в типе 2–2 наблюдается повышение доли прилагательных и понижение наречий, а в типе 3–1 наоборот; кроме того, доля наречий заметно понижена в типах 3–3 и 4–3. Можно осторожно предположить, что в стихе происходит сглаживание тех примет ритмического профиля частей речи, которые были заметны в прозе: ритмическая организация стиховой речи в целом ослабляет ритмическую организацию отдельных слов. С аналогичными явлениями нам еще предстоит встретиться.

Расположение частей речи по стихотворной строке интересно и важно не столько само по себе, сколько потому, что оно определяет расположение членов предложения по стихотворной строке, а тем самым — синтаксическую конструкцию стихотворной строки: в зависимости от расположения членов предложения — конструкцию более свободную или более клишированную.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ И ЯЗЫКОВОЙ ИНТЕРТЕКСТ

Интертекстом принято называть словосочетание, повторенное в поэзии несколько раз, так что новое употребление заставляет читателя вспомнить о старом. Однако в классической поэзии можно найти много таких повторений, которые, по-видимому, не рассчитаны на напоминание о прежних употреблениях и возникают случайно. Такие формульные конструкции возникают сами собой из-за того, что поэтический словарь ограничен, слова определенного ритма тяготеют к определенным позициям в строке, а для конца строки дополнительно отбираются легко рифмующиеся слова. В статье предлагается называть их «языковыми интертекстами» в отличие от семантически нагруженных «литературных интертекстов».

Понятие «интертекст» стало популярным в филологии с конца 1960-х гг. Словесные переклички между отдельными строчками, скажем, Пушкина и Державина, Пушкина и Батюшкова отмечались и раньше; но теперь они стали рассматриваться как приглашение вспомнить не отдельные строчки, а их большие контексты и у Державина, и у Батюшкова. Начал эту разработку контекстов и подтекстов К. Тарановский в гарвардском семинаре по Мандельштаму, вершиной была книга его ученика О. Ронена 1983 г., тоже на материале Мандельштама. Практические результаты интертекстуального анализа были замечательны: непонятные стихотворения стали понятными, понятные обогатились новыми оттенками смысла, и все благодаря тому, что поздние тексты стали читаться на фоне более ранних — Мандельштам на фоне Вяч. Иванова, Тютчева, Овидия и забытых стихов товарищей по Цеху поэтов. Теоретические результаты этих исследований заметно отставали: интертекстуальный анализ до сих пор остается скорее искусством, чем наукой. Отчасти это потому, что не решен исходный вопрос: где кончается интертекст и начинается случайное совпадение? Обычно этот вопрос даже не ставится: молча как бы предполагается, что если исследователь замечает перекличку, то она уже не случайна. Такой критерий ничуть не хуже других; но он требует задуматься хотя бы над психологией исследовательского восприятия. И здесь сразу возникают неожиданности. А именно, обнаруживается множество текстовых перекличек, повторений и самоповторений, ускользающих от внимания исследователей.

Когда-то Владислав Ходасевич определил тему своей книги «Поэтическое хозяйство Пушкина» [Ходасевич 1924] как «самоповторения у художника». Главным образом это были самоповторения образные, реже — словесные, но не упускал он и частичные стиховые повторения: например, *Без романтических*

затей — Без элегических затей — И гармонических затей (ГН, ЕО6, ЕО4)[1] или *Я посетил Бахчисарая В забвеньи дремлющий дворец — Пустынный памятник тирана — Забвенью брошенный дворец — Осмотрен, вновь обит, упрочен Забвенью брошенный возок* (БФ, «Вольность», ЕО7). Однако у него таких наблюдений — несколько десятков, а у Пушкина таких строк-самоповторений — сотни. Спрашивается, почему?

Вот примеры. Откуда строчка *Навстречу утренним лучам*? Из двух мест: ***Навстречу утренним лучам** Постель оставила Людмила* (РЛ3), и *дым Кругами всходит к небесам **Навстречу утренним лучам*** (П3). Откуда строчка *И в молчаливом кабинете*? В ЕО7: Татьяна ***И в молчаливом кабинете**... Осталась, наконец, одна*, в ЕО8: Онегину ***И в молчаливом кабинете** Ему припомнилась... хандра.* Откуда строчка *Татьяну милую мою?* В ЕО4: *...я так люблю **Татьяну милую мою***, в ЕО7: *Но здесь с победою поздравим **Татьяну милую мою.*** Повторения внутри «Онегина» могут быть сознательными напоминаниями одной ситуации о другой, но повторение из «Руслана» в «Полтаве» — вряд ли (или это отрывистое описание боя со шведами, копирующее описание боя с печенегами, всколыхнуло в Пушкине воспоминание о «Руслане» в целом?)

Вот строки нетождественные, однако повторяющие целых три слова:

в одной и той же главе «Онегина» об Ольге сказано *Не долго плакала она*, о Татьяне — *И долго плакала она* (ЕО7);

в «Онегине» *в землю падшее зерно **Весны огнем оживлено*** (ЕО3); в «Руслане» *рощи и долины **Весны огнем оживлены*** (РЛ2);

Брат-разбойник вспоминает: ***Ах, юность, юность удалая!** Житье в то время было нам* (БР), Пушкин Языкову повторяет: ***О, юность, юность удалая!** Могу ль тебя не пожалеть* (1828; ср. ***Как наша юность удалая*** у самого Языкова, 1824; а у Лермонтова в «Измаил-Бее» *Столпилась **юность удалая***).

Он время то вспоминал (КП1) — слова о кавказком пленнике, ***Я время то вспоминал*** (1924) — слова поэта книгопродавцу;

Им настежь отворяет дверь** седой калмык* (ЕО7), ***И настежь отворяют дверь графу Нулину (ГН);

И мучась ревностью напрасной (РЛ1) — сказано о Рогдае, ***Измучась ревностью напрасной*** (КП2) — о кавказском пленнике.

Строк, в которых повторяются только два слова, неизмеримо больше; они ощутимо однообразны:

---

[1] В ссылках на примеры мы указываем для лирических стихотворений — год написания; для поэм: БР — «Братья-разбойники», БФ — «Бахчисарайский фонтан», ГН — «Граф Нулин», Е — «Езерский», ЕО — «Евгений Онегин», КП — «Кавказский пленник», МВ — «Медный всадник», П — «Полтава», РЛ — «Руслан и Людмила», Т — «Тазит», Ц — «Цыганы». При ЕО, КП, МВ, П и РЛ указывается номер главы, песни или части, в(ступление) или э(пилог).

у поэта *одни страданья, **Плоды сердечной пустоты*** (1821), у Татьяны *свои мечты, **Плоды сердечной полноты*** (ЕО3); еще Гершензон указал, что за этими строками — «Послание к Плещееву» Карамзина: *адские мечты, **Плоды душевной пустоты*** [Гершензон 1926];

***В тени хранительной** дубравы* Ленский разделял Ольгины забавы (ЕО2), ***В тени хранительной** темницы* утаены красоты Гиреевых жен (БФ);

в «Братьях-разбойниках» *Потухший **взор изобразил** Одолевающую муку* (БР), в «Полтаве» *Смущенный **взор изобразил** Необычайное волненье* (П3);

святой хранитель ***Первоначальных,** бурных **дней*** упоминается в «Руслане» (РЛэ), а виденья ***Первоначальных,** чистых **дней*** — в «Возрождении» (1819);

*Измены **утомить успели*** Евгения Онегина (ЕО1), а *Проказы **утомить успели*** самого поэта (1821);

***В объятиях подруги** нежной* покоится Ратмир (РЛ5), ***В объятиях подруги** страстной* — кавказский пленник (КП2);

***О ты, который** сочетал...* — начинается одно послание (1819), ***О ты, который** воскресил...* — другое (1821);

в «Онегине» ***Сражен** приятель **молодой*** (ЕО6), в «Тазите» ***Сражен** наездник **молодой*** (Т);

Онегин в 1-й главе был ***Довольный** жребием **своим*** (ЕО1), а после обиды Ленскому — ***Довольный** мщением **своим*** (ЕО6);

И в *сумрак **липовых аллей*** (ЕО7) стремится Татьяна, *Под сенью **липовых аллей*** (1824) прадед-арап мечтает *об Африке своей*;

Минуты** верного **свиданья ждет любовник (1818), ***Минута** сладкого **свиданья*** блеснула Финну (РЛ1);

Исчезли** юные **забавы в стихах к Чаадаеву (1818), ***Исчезли** мирные **забавы*** в БФ;

И гнева** женского **полна жена Кочубея (По1), ***И гнева** гордого **полна*** героиня «Нулина» (ГН);

Руслан — *Нежданным **счастьем упоенный*** (РЛ5), Наполеон — *Последним **счастьем упоенный*** (ЕО7);

русалки в «Руслане» — ***С улыбкой** хитрой **на устах*** (РЛ4), Ольга в «Онегине» — ***С улыбкой** легкой **на устах*** (ЕО7);

Людмила — *Зовет, и помертвела вдруг, **Глядит** с боязнию **вокруг*** (РЛ2), а Гирей — *Недвижим остается вдруг, **Глядит** с безумием **вокруг*** (БФ).

*В чаду **веселий городских*** (1820), *Что шум **веселий городских**?* (Ц);

*И раб **судьбу благословил*** (ЕО2), *И я **судьбу благословил*** (1826);

*Взор нечестивых **не узрит** вашего **лица*** (жен пророка, 1824), а враги России *нашего **не узрят** гневного **лица*** (1831);

***Товарищ юности** удалой* (ГН), ***Товарищ юности** унылой* (1831);

*При кликах **юности безумной*** (1822), *Утехи **юности безумной*** (1824);

*Орлов, я встану под знамена Твоих **воинственных дружин*** (1819) — и Карл XII *перед синими рядами Своих **воинственных дружин*** (П3);

царь Николай Россию... *оживил **Войной,** надеждами, **трудами*** (1828), Мазепа *...угнетен годами, **Войной,** заботами, **трудами*** (П1, тот же год).

Цепочка повторений перекидывается, понемногу меняясь, из примера в пример:

Ленский задремал, *Склонясь **усталой головою*** (ЕО6), а конь Руслана *трясет **упрямой головою*** (РЛ6), Зарема, *Как пальма, смятая грозою, Поникла **юной головою*** (БФ); Ольга под венцом *Стоит **с поникшей головою*** (ЕО7), поэт о себе — Перед гробницею святой *Стою **с поникшею главой*** (1831), а Мазепа *Близ ложа крестницы младой Сидит **с поникшею главой*** (П2);

***Душой исполненный** полет* в стихах о балете (ЕО1), ***В душой исполненных** чертах* в стихах к К. Тимашевой (1826);

***Душа тобой** упоена* (КП2), ***Душа тобой** уязвлена* (1825);

параллелизм на грани комического: ***С своей волчихою голодной** выходит на дорогу волк* (ЕО4), ***С своей супругою дородной** приехал толстый Пустяков* (ЕО5), ср.: ***Своей осанкою заботной** смешит гостей путешественник* (ЕО8), ***С своим бесчувствием холодным** идет по улицам народ* (МВ2);

Смирив нескромное желанье, везет Руслан Людмилу (РЛ5), ***Смирив немирные желанья***, поэт удаляется в деревню (1819), ***Читать моральные посланья*** от друга-картежника (1828), а ***прочтя печальное посланье,*** Онегин скачет к дяде (ЕО1);

*И вы, **заветные мечтанья*** (ЕО6), *И вы, **последние мечтанья*** (КП1); *Одни **счастливые мечты*** (1824), *И все **счастливые мечты*** (1828), *Твои **ревнивые мечты*** (1821), *Твои **неясные мечты*** (1819), *Свои **гусарские мечты*** (1819), ***Забудь преступные мечты*** (1819, там же; ср. ***Забудь печальные мечты*** и ***Забудь бывалые мечты*** у Баратынского, 1820—1821), *Оставь **безумные мечты*** (П2); *Чья кисть, о небо, означала Сии **небесные черты**?* (1819), *И я забыл твой голос нежный, Твои **небесные черты*** (1825);

В тоске сердечных угрызений (ЕО6), ***В тоске любовных помышлений*** (ЕО8), ***В тоске безумных сожалений*** (ЕО8), ***Пора унылых сожалений*** (1819), ***Пора сердечных вдохновений*** (РЛэ), *В жару **сердечных вдохновений*** (1828);

Жестокой зависти мученье (БР), ***Докучной совести мученья*** (БР), *Ни **злобной ревности мученье*** (БФ), ***Несчастной ревности мученья*** (ЕО3);

*Лобзаньем **страстным и немым*** (РЛ4), *Восторгом **пылким и немым*** (РЛ6), *С уныньем **сладким и немым*** (РЛ5), *С приветом **нежным и немым*** (КП1), *В заботе **нежной и немой*** (РЛ4), *Но пленник **хладный и немой*** (КП1);

Кавказа гордые главы (РЛэ), ***Кавказа дикие цветы*** (КПэ), ***Кавказа гордые сыны*** (КПэ), *Природы **бедные сыны*** (Ц);

Юрьев — ***Прелестный баловень** Киприды* (1820), кот — ***Жеманный баловень** служанки* (ГН), юноша — ***Любезный баловень** природы* (1824), а рыболов — ***Печальнй пасынок природы*** (МВ);

в ответ на рифму *она* Татьяна *Сидит **покойна и вольна*** (ЕО8), Людмила во сне *Стоит **недвижна и бледна*** (РЛ5), любовница Тазита *Молчит **уныла и блед-***

на (Т), о черкешенке сказано *И вот —* ***печальна и бледна*** *К нему приближилась* ***она*** (КП2), о Зареме *Увы!* ***печальна и бледна,*** *Похвал* ***не слушает она*** (БФ); и опять о Татьяне: *в уныние погружена, Гостей* ***не слушает она*** (ЕО3);

еще один букет строк в одном ритме и на одну рифму: *Вдался* ***в задумчивую лень*** (ЕО4), *Ее* ***рассеянную лень*** (ЕО7), *Лесов* ***таинственная сень*** (ЕО4), *Сойду* ***в таинственную сень*** (ЕО6), *Она* ***в оставленную сень*** (ЕО7), *Его* ***страдальческая тень*** (ЕО6), *Его* ***развенчанную тень*** (1821), *Летит* ***тоскующая тень*** (1825), *Явись,* ***возлюбленная тень*** (1830);

другой букет, на одно рифмующее слово: *Как вихорь* ***жизни молодой*** (ЕО5), *К началу* ***жизни молодой*** (ЕО1), *Красами* ***Ольги молодой*** (ЕО4), *В альбоме* ***Ольги молодой*** (ЕО4), *В соседстве* ***Тани молодой*** (ЕО7), *Иль письма* ***девы молодой*** (ЕО8), *И взоры* ***девы молодой*** (КП1), *Как персты* ***девы молодой*** (1824), *Дыханье* ***груди молодой*** (П2) (см. далее [Гаспаров1986]);

третий букет, на рифмующее слово попроще: *Прощанье* ***сердца моего*** (1830), *Стремленье* ***сердца моего*** (Пв), *Сомненья* ***сердца своего*** (ЕО2), *В порывах* ***сердца своего*** (ЕО4), *И тайну* ***сердца своего*** (ЕО7), *Движенья* ***сердца своего*** (КП1), *Убийцу* ***брата своего*** (ЕО7), *При кликах* ***войска своего*** (П3), *Под кровлю* ***дома своего*** (Т);

четыре строчки только из «Онегина»: *Привычки* ***милой старины*** (ЕО2), *Во вкусе* ***умной старины*** (ЕО2), *Да нравы* ***нашей старины*** (ЕО3), *И славу* ***нашей старины*** (ЕО8);

четыре строчки из «Руслана», «Медного всадника», стихов к Языкову и «Цыган»: *На склоне* ***темных берегов*** (РЛ5), *Несчастье* ***невских берегов*** (МВ2), *Неволю* ***невских берегов*** (1828), *Неволю* ***душных городов*** (Ц), заодно: Киев, *Сей пращур* ***русских городов*** (1831);

и еще: ***На берега пустынных волн*** убегает поэт (1827), ***На берегу пустынных волн*** стоит Петр I (МВв), ***На берегу заветных вод*** *цветут богатые станицы* (КП2), ***Я на брегу парнасских вод*** *любил марать поэмы, оды* (1821).

Здесь можно остановиться. Мы перечислили более 170 пушкинских строк-самоповторений, и можно было бы перечислить вдвое и втрое больше. Спрашивается, почему эти очевидные интертекстуальные переклички до сих пор не привлекали, насколько я знаю, ничьего внимания — даже после появления конкорданса Т. Шоу [Шоу 1985], который, можно сказать, на ладони предлагал материал для наблюдений? Ответ, мне кажется, простой: потому что пушкинисты интуитивно ощущали, что все эти или почти все эти случаи — случайные совпадения, то есть художественного значения не имеющие: не литературные интертексты, а языковые интертексты. Я полагаю, что это, действительно, так и есть и что можно без труда — в пять приемов — объяснить, как эти языковые интертексты возникают.

1. Все приведенные примеры взяты из пушкинского 4-ст. ямба. (В 5-ст. ямбе аналогичные переклички были бы более расплывчаты). (1) Длина строки 4-ст. ямба 8—9 слогов. Средняя длина слова в русском языке измерена: около

2,8 слога. Это значит, что в строке 4-ст. ямба чаще всего укладываются три слова. Действительно, подсчет показывает, что две трети строк русского 4-ст. ямба — трехсловные.

2. Трехсловные — это значит: из четырех возможных ударений в строке одно пропущено, на его месте — 3-сложный безударный интервал. Словораздел разрывает это трехсложие на 0 + 3, 1 + 2, 2 + 1 или 3 + 0 слогов — то есть одно из слов, прилегающих к 3-сложному интервалу, имеет либо длинный (2—3-сложный) конец, либо такое же длинное начало.

3. Но слова с длинными началами и концами по-разному тяготеют к разным частям речи. Подсчитано, что среди слов с длинными концами 40 % составляют прилагательные (вместо средних 15 %) — за счет суффиксов: *красный*, *красненький*, *красненькая* [Шоу 1985]. А среди слов с длинными началами 40 % составляют глаголы (вместо средних 25 %) — за счет приставок: *бежал*, *побежал*, *перебежал*, *не перебежал*. Таким образом, оказывается, что глаголы и прилагательные не свободно распределяются по строке, а тяготеют к определенным местам — к тем, где в строке пропущено ударение.

4. А оказавшись там, они тянут за собой свою синтаксическую свиту. Где появляется прилагательное-определение, там после него оказывается существительное-определяемое. А где появляется глагол-сказуемое, там перед ним (хотя и реже) оказывается существительное-подлежащее, после него существительное-дополнение, а перед или после — обстоятельство.

5. Наконец, круг лексики, которой заполняются эти позиции прилагательных, глаголов и существительных, ограничен рамками романтической стилистики и литературной тематики. А это очень сильные ограничения: например, 3-сложных прилагательных на ударное *-ой* типа *молодой*, *роковой*, *гробовой* у Пушкина в рифмах — 39 слов, тогда как всего в русском языке их, по словарю Зализняка, около 800: поэзия использует лишь около 5 % языкового запаса, а прозаизмы вроде *паевой*, *краевой*, *чаевой*, *клеевой* остаются за бортом [Гаспаров 1986: 188].

Так производится отбор слов и словосочетаний, укладывающихся в русский 4-ст. ямб; круг их оказывается очень узок, а стало быть, повторения становятся неизбежны. Языковое сознание читателя это ощущает и не отмечает эти повторы как художественно значимые — даже если этот читатель филолог и пушкинист. Их нагромождение кажется таким же естественным, как, например, господство прошедшего времени в повествовательной прозе, а настоящего времени в научной прозе. Чтобы их заметить, мы должны на них сосредоточиться.

При этом любопытно вот что. Как кажется, отмечая сознанием повторы такого рода, мы реагируем не столько на повторение слов, сколько на повторение синтаксических конструкций. Если в двух строчках просто совпадает одно слово, мы вряд ли отметим это как повторение: ***Душой** беспечный, равнодушный*, ***Душой** вослед ему стремится.* Если это слово совпадает на выделенной позиции, например, в рифме, мы уже подозреваем повторение: *Впервые **девствен-***

ной душой**, Воскреснув **пламенной душой**.* Если это происходит на фоне одинаковой синтаксической конструкции, то повторение уже несомненно: ***Предался полною душой, Забыться праздною душой.

Поэтому среди вышеприведенных примеров пушкинских самоповторений были такие, в которых совпадало только одно слово. Число их можно умножать почти без конца.

Чаще всего опорой для повторения оказывается последнее, подкрепленное рифмою слово: *Без наслаждений, без **желаний*** доживает свой век поэт (1819), *Без упоенья, без **желаний*** увядает кавказский пленник (КП2); *В моей изменчивой **судьбе*** — говорит поэт о себе в прологе «Полтавы», *В ее воинственной **судьбе*** — говорит о России в эпилоге той же поэмы; перед Мазепой *Степей широкий **полукруг*** (П3), перед Татьяной *Невест обширный **полукруг*** (ЕО7); в деревне перед нею — *Куртины, кровли и **забор*** (ЕО5), в городе — *Конюшня, кухня и **забор*** (ЕО7); перед Татьяной *По зале шепот **пробежал*** (ЕО8), в «Медном всаднике» *По сердцу пламень **пробежал*** (МВ2); *И дедов верный **капитал*** (ЕО2); *И мыслей мертвый **капитал*** (ЕО4); *Мой угол тесный и **простой*** (1819), *В мой домик темный и **простой*** (1834), *Высоких мыслей и **стихов*** (1818), *Лежалой прозы и **стихов*** (1824), *И прояснится темный **ум*** (ЕО1); *Не улыбнется томный **ум*** (ЕО7); *Наука дивная **таится*** (РЛ1); *Долина чудная **таится*** (РЛ6); *Духовной жаждою **томим*** (1826), *Нездешней мукою **томим*** (П2); *Заветным умыслом **томим*** (1824), *И, тайной грустию **томим*** (1822), *Рассеял прежние **мечты*** (1825), *Смиряешь буйные **мечты*** (1830), *Влагают страстные **мечты*** (П1); *Я видел страшные **мечты*** (Ц) и т. д.

Слабее, как кажется, ощущается повторение начального слова: ***Смутилась** шайка домовых* (Е05), ***Смутилось** сердце киевлян* (РЛ6); ***Уста** волшебные шептали* (1824), ***Уста** лукавые не ели* (ЕО3); ***Долину** смерти озаряет, **Долину** брани объезжая* (оба — РЛ3); ***Брожу** над озером пустынным* (ЕО1); ***Брожу** вдоль берега крутого* (1822), ***Питайся** мыслию суровой* (П2); ***Питаюсь** чувствами немыми* (РЛэ); ***На лоне** скучного покоя* (1825), ***На лоне** мстительных грузинок* (КПэ); ***Преданья** русского семейства* (ЕО4); ***Преданья** грозного Кавказа* (КПэ); ***Отшельник** праздный и унылый* (ЕО7); ***Отшельник** мирный и безвестный* (РЛ5); *О **жены** чистые пророка* (1824), *Нет, **жены** робкие Гирея* (БФ); ***Забыв** и город и друзей* (ЕО4); ***Забыв** и небо и закон* (П1); ***Забыв** и славу и любовь* (БФ); ***Забыл** и славу и врагов* (РЛ5); когда ***Вступили** в важный **договор*** секунданты в «Онегине» (ЕО6) и ***Вступили** в смелый **заговор*** Амур с Досадой в «Руслане» (РЛ3), то здесь начальное слово все же подкрепляется конечным.

Еще слабее кажется сходство при одинаковости среднего слова в строке — из трех строк *Подруги верной, незабвенной* (РЛ5), ***Товарищ верный**, терпеливый* (КП1), ***Товарищ милый**, но лукавый* (1828) сходство двух первых не так бросается в глаза, как двух последних. Может быть, это оттого, что среднее из трех слов чаще бывает семантически вспомогательным: *Он уважать **себя** заставил* (ЕО1); *И узнавать **себя** стыдится* (ЕО6); *Он излиял **свои** страданья* (КП2);

Я пережил ***свои*** *желанья* (1821), *И назначал* ***свои*** *закланья* (1831), *Роняет* ***молча*** *пистолет* (ЕО6); *Грозит ей* ***молча*** *копием* (РЛ3); *Сидела* ***молча*** *у окна* (ЕО2); *Татьяна* ***молча*** *оперлась* (ЕО4); *Мазепа* ***молча*** *скрежетал* (П2). Сравни, однако, *Переживет* ***мой век*** *забвенный* (1829), *Ты возмутил* ***мой век*** *спокойный* (РЛ1); *Под бурями* ***судьбы*** *жестокой* (1821), *Что волею* ***судьбы*** *враждебной* (РЛ3); *И снов* ***задумчивой*** *души* (ЕО6); *Приют* ***задумчивых*** *дриад* (Е02); *Как мысли* ***девы*** *простодушной* (ЕО2); *В светлице* ***девы*** *усыпленной* (П2); *И слезы* ***девы*** *воспаленной* (1825), *Времен* ***минувших*** *небылицы* (РЛв); *Но дней* ***минувших*** *анекдоты* (ЕО1); *Племен* ***минувших*** *договоры* (ЕО2).

По аналогии с этим вышеприведенные строки с двухсловными повторениями тоже могут быть разделены на виды с различным положением двух повторяющихся слов: ААВ, АВА, АВВ, и на подвиды с различными частями речи и членами предложения на этих местах.

В поисках самоповторений такого рода мы просмотрели почти весь корпус 4-ст. ямба зрелого Пушкина (кроме эпиграмматических мелочей) — около 10 200 трехсловных строк (четырехсловные и двухсловные, которых меньшинство, не принимались во внимание). Нимало не стремясь к исчерпывающей полноте, мы отметили более 800 строк с повторениями, подобными вышеприведенным, — т. е. около 8 %, почти десятая часть. Это значит, что самоповторения такого рода являются заметной частью поэтического языка Пушкина и заслуживают самого серьезного внимания.

А за пределами этих лексических совпадений лежит огромный пласт ритмико-синтаксических совпадений, ощутимости которых тоже невозможно отрицать: *Ты забывала мир земной* (КП2); *Ты покидала край чужой* (1830), *Сопровождал мой бег ретивый* (1829), *Переживет мой век забвенный* (1829); *Рожок и песня удалая* (ЕО1); *Рога и пальцы костяные* (ЕО5); *Луга и нивы золотые* (ЕО2); *Казак плывет на челноке* (КП2); *Ямщик сидит на облучке* (ЕО5); *Вражда свирепой Эвмениды* (1824), *И длань народной Немезиды* (1821), *Идет Онегин с извиненьем* (ЕО6); *Ждала Татьяна с нетерпеньем* (ЕО3); *Души высокие созданья* (1824), *Любви безумные страданья* (ЕО4); *Следы невиданных зверей* (РЛ1); *Сердца покинутых друзей* (1825), *Плоды подавленных страстей* (П1); *Дрожит печальная луна* (ЕО5); *Встает кровавая заря* (П3); *Растет пустынная трава* (Ез); *Мои хладеющие руки* (1830), *Твои пленительные очи* (БФ); *Свободы друг миролюбивый* (1821), *Хозяйки взор красноречивый* (ГН); *В пареньи дум благочестивых* (1824), *В волненьи чувств нетерпеливых* (РЛ5); *В сгущенной мгле предрассуждений* (1817), *В туманном сне воспоминаний* (1819), *Он чуждых слов не понимает* (КП1); *Он жадных уст не отымает* (ЕО8) и т. д.

Для классификации таких повторений мы предложили в свое время [Гаспаров 1986: 198] следующую терминологию: а) **ритмическое клише**: одинаковая последовательность ритмических слов (так называемая словораздельная вариация ритма), например: *Владелец нищих мужиков*, *Татьяне прочить жениха*, *Тревожат сердце иногда*; б) **синтаксическое клише**: одинаковая последова-

тельность членов предложения в строке, например: *Владелец нищих мужиков, Приют задумчивых дриад, Карикатура южных зим*; в) **ритмико-синтаксическое клише**: совмещение того и другого, например: *Владелец нищих мужиков, Поклонник мирных Аонид, Затея сельской остроты* и т. д. — у Пушкина не менее 40 таких конструкций; г) **ритмико-синтаксическая формула**: ритмико-синтаксическое клише с точным повторением одного или нескольких слов, например: *Пристрастья важных Аонид, Наперсник важных Аонид, Поклонник мирных Аонид.*

Понятно, что внутри каждой из этих категорий можно выделить различные степени сходства и несходства конкретных строк и проверить ощутимость их лабораторными опытами по психологии восприятия стиха. С точки зрения лингвистики стиха в настоящей статье речь идет именно о ритмико-синтаксических формулах и клише; с точки же зрения литературоведения — об интертекстах, однако, по-видимому, об интертекстах не литературных, функциональных, а о языковых, фоновых. Между тем до сих пор изучение стихотворных интертекстов — начиная с основополагающей работы С. Боброва [Бобров 1922] — было обращено именно на функциональную их значимость: к какому поэту и стихотворению отсылает читателя Пушкин, и зачем? Скорее всего, о некоторой части интертекстов можно сказать: ни к какому и ко всем сразу.

Можно ли гадать, какие из этих самоповторений допущены Пушкиным сознательно, а какие бессознательно? Кажется, что нет; самое большее, можно предположить, что когда какое-нибудь ритмико-синтаксическое клише или формула повторяется в различных вариациях часто, то оно порождается «естественно» и поэтому бессознательно, а когда редко, то можно предполагать сознательность. Вероятно, предстоит составить частотный ритмико-синтаксический конкорданс 4-ст. ямба Пушкина и его современников, и это позволит нам увидеть больше, чем мы можем сейчас. Однако трудно отделаться, например, от впечатления, что собственный зачин из стихотворения «К морю»: *Прощай, свободная стихия!* (1824) — Пушкин пародирует в зачине: *Прощай, любезная калмычка!* (1829), — где повторяется лишь одно слово; а серединную строчку о Байроне: *Как ты, могущ, глубок и мрачен* — пародирует в строчке о графе Хвостове: *А ты глубок, игрив и разен* (1825); а концовочную строку: *И блеск, и шум, и говор волн* — повторяет в «Медном всаднике: *И блеск, и шум, и говор балов.* Ощущаем мы здесь повторение или нет?

Мы ограничивались здесь примерами интертекстов внутри корпуса пушкинских стихов. Если привлечь материал других поэтов его времени и направления, то набор «плагиатов» и полуплагиатов, как называл такие интертексты М. Гершензон [Гершензон 1926: 114—122], может оказаться не менее неожиданным. Кто, кроме комментаторов (да и то не всех), замечал, что у Баратынского в «Цыганке» герой повторяет строку «Онегина»: *Я с вами жаждал объясненья:* ***Примите исповедь мою***; Пушкин в «Зимнем утре» повторяет строку Языкова: ***Под голубыми небесами*** *Летят с уютными санями* (1825); а Лермонтов в

«Ветке Палестины» повторяет строку Баратынского из «Переселения душ»: *Пальма вековая Стоит, роскошно помавая* ***Широколиственной главой?*** Можно ли считать, что Пушкин в обращении к Давыдову ***Не удалось мне за тобою*** (1836) вспоминает обращение Языкова к Вульфу ***Не удалося мне с тобою*** (1829)? Стихи Языкова о пиве («Рецепт», 1823, напечатано в 1915) начинаются: ***О память, память — дар счастливый!*** — можно ли считать, что это свидетельство его знакомства со стихами Радищева ***О вольность, вольность — дар священный?*** Далее в этом стихотворении сказано: *Так говорил мне в прошлом годе,* ***Июля первого числа...*** — значит ли это, что Пушкин знал и помнил стих Языкова, когда отправлял Онегина в путешествие ***Июня третьего числа*** (рукописный вариант)? Когда у Языкова в «Тригорском» солнце ***Шаром восходит огневым,*** это копия строки из «Онегина» о том, как *дым* ***Столбом восходит голубым,*** — сознательная или бессознательная?

За набором пушкинских клише *Твои ревнивые мечты, Твои неясные мечты* и т. д. у других поэтов стоят: *Мои ревнивые мечты* (Некрасов), *Мои неясные мечты* (Лермонтов), *Мои унылые мечты* (Полежаев), *Твои стыдливые мечты* (Тургенев), *Мои любимые мечты* (Языков, Баратынский) и т. п.; за набором *Ее рассеянную лень, Его развенчанную тень* и т. д. — *Ее пленительная тень* (Лермонтов, «Тамбовская казначейша»), *Дерев безжизненная тень* (Языков, 1826), *Мою задумчивую лень* (Языков, 1827), *Ты внес в отеческую сень* (Баратынский, 1836) и т. д., вплоть до Брюсова — *Твою тоскующую лень* (1910) и Блока — *Ее младенческую лень* (1898), *Твоя развенчанная тень* (1908, курсивом, как цитата из Пушкина).

Известно, что начинающий Лермонтов охотно копировал строки Пушкина и свои собственные, считая их как бы полуфабрикатами для будущих стихов; поэтому никто не удивляется, что в «Измаил-Бее» герой кричит, как голова в «Руслане», *Чего ты хочешь от меня?* что *Черкес не хочет отдохнуть*, как в «Полтаве» *Казак не хочет отдохнуть*, и что *Пред ним фазан окровавленный* сразу напоминает *Пред ним ростбиф окровавленный* (ЕО1). Но и в «Тамбовской казначейше» Лермонтов повторяет строку *Таков обычай деревенский* (из ЕО2) и слегка варьирует *Старинной ненависти яд* (РЛ1 — *Любви и ненависти яд*), *Ласкает черствою рукой* (РЛ4 — *сморщенной рукой*) и *С красавицей в осьмнадцать лет* (ЕО1 — *Философа в осьмнадцать лет*). В «Демоне» есть строки *Меж старых дедовских костей* (П3 — *Средь старых вражеских могил*), *Я вяну, жертва злой отравы* (Пушкин, 1821, — *Я таю, жертва злой отравы*), *Был томный цвет ее чела* (ЕО6 — *странен Был томный мир его чела*), *Без торжества, без примиренья* (Пушкин, 1825 — *Без божества, без вдохновенья*), строка *Вершины цепи снеговой* повторяется в «Демоне» и «Мцыри», а *Надеждам юности моей* в стихах 1838 и 1841 гг. (в 1841 также *Преданья юности моей*; ср. в «Онегине» *Подруги юности моей* и *С изменой юности моей*, у Баратынского, 1831, — *Наперсник юности моей, Ошибок юности моей*, у Языкова, 1826, — *Поминки юности моей*). Ряд таких клише можно продолжать очень долго, но

угадать за ними рассчитанное обыгрывание образцов можно редко. Перед нами то, что Гораций называл «Proprie communia dicere», «сказать по-своему общее», а не «чье-то».

Двадцать с лишним лет назад, подводя итоги первым опытам интертекстуального мандельштамоведения, Г. Левинтон и Р. Тименчик писали: «хочется верить, что достижения этого метода позволят по-новому осмыслить материалы, собранные в главном разделе русского литературоведения — науке о Пушкине» [Левинтон, Тименчик 1978: 204]. Первая же попытка подступиться с этим методом к Пушкину побудила к уточнению самого ключевого понятия «интертекст»: к необходимости различать интертексты литературные, которыми занимались до сих пор, и интертексты языковые, о которых шла речь сейчас: достояние литературоведа и достояние лингвиста. Хочется думать, что различение это плодотворно. Конечно, между теми и другими интертекстами в чистом виде лежит широкая область переходных форм; исследование ее обещает много интересного.

СЛОВО В СТИХЕ: ОБ ОДНОМ ТИПЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ

Научное изучение стиха в России, как известно, начал Андрей Белый в книге 1910 г. Но это еще не было изучение слова в стихе: для Белого его метр и ритм были скорее музыкой, чем последовательностью слов. Научное изучение слова в стихе начал Томашевский в статье 1917 г.: в ней он дал конечный список всех словосочетаний, которые могут уложиться в строку русского 4-ст. ямба, всего 36 (если с женскими и мужскими окончаниями, то вдвое, а если со сверхсхемными ударениями на 1-м слоге, то еще вдвое). Но говоря о словах и комбинациях слов, он учитывал только одну характеристику слов: ритмическую: слова с ритмом ***таТАтата,*** *таТАта, ТА*, ***Вечерняя*** *находит мгла*, образуют ямб, а слова с ритмом ***татаТАта,*** *таТАта, ТА*, ***Голубая*** *находит мгла*, не образовывали бы.

Следующий шаг был сделан только в начале 1980-х гг.: в поле зрения вошла не только ритмическая, но и морфологическая характеристика слова в стихе. Было подсчитано, что к словам различного ритмического облика по-разному тяготеют разные части речи: среди слов *таТАтата* вдвое больше прилагательных, чем глаголов, *ве**чер**няя*, а среди слов *татаТАта* в 2,4 раза больше глаголов, чем прилагательных, *при**бежа**ли* [Гаспаров 1984: 169—185]. И так всюду: прилагательные чаще имеют длинное безударное окончание (за счет суффиксов), глаголы — длинное безударное начало (за счет приставок). Тем самым ритмические схемы Томашевского *ТАта, ТАта* начинают как-то окрашиваться языком.

Попробуем сделать следующий шаг: вслед за ритмической и морфологической характеристикой включить в поле зрения синтаксическую характеристику слов в стихе. Поверхностные наблюдения делались и раньше: понятно, что если где-то в стихе стоит прилагательное *вечерняя*, то поблизости будет определяемое им существительное, а если где-то стоит глагол *прибежали*, то поблизости будут подлежащее, дополнение и/или обстоятельство к этому глаголу. Хотелось бы подойти к синтаксической характеристике слов в стихе с другой стороны, менее изученной, — со стороны порядка слов в языке. Нормативного порядка слов в русском языке, как известно, нет, есть лишь тенденции, изучены они очень мало; к ним и попробуем здесь прикоснуться. Для начала возьмем тот самый ритмический тип прилагательного, с которого мы начали: *таТАтата*, *ве**чер**няя*.

Давно было замечено — еще Томашевским и Шенгели, — что не всякий ритмический тип слова может стоять в строке на любом месте: если в нем есть

два (или более) безударных слога подряд, его позиционные возможности резко ограничиваются. Слово с ритмом *таТА* может стоять в 4-ст. ямбе на любой из 4 стоп: *Пора, пора! рога трубят*. Слово с ритмом *ТАта* может стоять на любой из 4 стоп, кроме первой: *Мелькают мимо будки, бабы*. Слово с ритмом *ТАтата* может стоять только на единственном месте: на 2-й стопе в словосочетательной комбинации *таТАта ТАтата таТА*, *Простая русская семья*, и более нигде [Гаспаров 1999: 18—25].

Ритмический тип слова *таТАтата*, который мы будем рассматривать, может занимать в строке 4-ст. ямба две позиции: на 1-й стопе в двух словосочетательных комбинациях III ритмической формы (т. е. с пропуском ударения на 2-й стопе):

III.5 *Бесчувственной* руки своей
Мне нравились его черты
В *Молдавии,* в глуши степей

III.6 *Вечерняя* нисходит мгла
Оставила печальный свет
Поэзии священный бред

или на 2-й стопе в одной словосочетательной комбинации IV ритмической формы (т. е. с пропуском ударения на 3-м стопе):

IV.7 Слова *тоскующей* любви
Она *готовила* пожар
Текут *элегии* рекой

(Сразу — два важных предупреждения. Во-первых, речь идет о словах не графических, а фонетических, точнее метрических: *мне нравились* или *цель гетмана* считались одним словом так же, как *вечерняя*. Во-вторых, учитываются не только прилагательные в собственном смысле слова, но и другие части речи, изменяющиеся по парадигме прилагательных: причастия, некоторые местоимения: ***Потерянных*** *тобою дней*, ***Которые*** *в минувши дни*, ***И каждая*** *шепнула ей*. При необходимости отсеять эти примеси легко, картина серьезно не изменится, но материал сократится и станет менее статистически надежен.)

Материалом по III форме послужили все строки соответственных словоразедльных вариаций из всего 4-ст. ямба Пушкина: «Онегин», поэмы и лирика (из лирики исключались только эпические наброски и эпиграмматические и мадригальные мелочи), всего 390 строк. Материалом по IV форме — гораздо более частой, как известно, у Пушкина, — все строки соответственной словораздельной вариации из 4-ст. ямба одного «Евгения Онегина», всего 382 строки. Для сопоставления были взяты строки тех же вариаций из торжественных од Ломоносова (начиная с 1745 г.). Строки III.5 и III.6 ритмических форм не разделялись, строки с мужским и женским окончанием — тоже; если сделать

такие разделения, то можно заметить некоторые небольшие различия в каждой разновидности материала, но объем порций будет невелик, и значимость этих расхождений сомнительна.

В качестве примеров на каждую форму брались три строки: чтобы ритмическое слово *таТАтата* было представлено прилагательным, глаголом и существительным: *Слова* ***тоскующей*** *любви*, *Она* ***готовила*** *пожар*, *Текут* ***элегии*** *рекой*. Кроме этого, на соответствующем место изредка может стоять наречие (*Пастух* ***по-прежнему*** *поет*) и совсем изредка — какая-нибудь еще часть речи (*Вкруг дам,* ***как около*** *картин*). Посмотрим пропорции частей речи в ритмическом слове *таТАтата* в естественном русском языке (проза Пушкина, Гоголя, Толстого, Тургенева, Чехова), на первой позиции в стихе (форма III) и на второй позиции в стихе (форма IV) — все цифры, кроме числа слов, в процентах.

	П	*Гл*	*С*	*Н*	*Пр*	*Число слов*
Проза	41	21	31	5	6	823
Пушкин						
III форма	30	21	44	5	2	390
IV форма	55	13	27,5	4	0,5	382
Ломоносов						
III форма	47	13	39	1	–	201
IV форма	53	7	37,5	0,5	1	149

Бросается в глаза резкая разница: в III форме, на первой позиции стиха, доля прилагательных среди слов *таТАтата* значительно меньше общеязыковой: 30 %, только 116 строк из 390 имеют вид ***Вечерняя*** *находит мгла*, остальные же — это ***Мне нравились*** *его черты* и особенно ***Поэзии*** *священный бред*. Наоборот, в IV форме, на второй позиции стиха, доля прилагательных среди слов *тамАтата* намного больше общеязыковой: 55 %, 209 строк из 382, имеют вид *Дрожит* ***печальная*** *луна*, *Увял* ***на утренней*** *заре*, *И блеск и* ***шумные*** *пиры*, *Москвич в* ***Гарольдовом плаще*** и т. д. У Ломоносова разница в степени предпочтения прилагательных меньше, не 15, а только 6 %, и процент прилагательных всюду выше, чем в прозе (из-за статично-описательного стиля оды?); но и у него IV форма более насыщена прилагательными, чем III, — тенденция, которая разовьется у Пушкина, уже налицо. Таким образом, из двух позиций в стихе, возможных для ритмического слова *тамАтата*, морфологически столь удобного для прилагательных, прилагательные предпочитают вторую позицию почти вдвое чаще, чем первую. Спрашивается, почему?

Для ответа попробуем обратиться к синтаксическим тенденциям прилагательных в естественном русском языке. Они изучались только на уровне слова: прилагательное в полной форме образует определение, *печальная луна*, а в краткой форме образует сказуемое, *луна печальна*. Однако есть еще уровень синтагмы и уровень предложения. Уровень синтагмы для нас сейчас и интересен. Известно, что стихотворная строка — по крайней мере в 4-ст. ямбе пушкинского

времени — стремится к синтаксической замкнутости, анжамбманы в ней скорее исключение, чем правило. Это значит, что она сопоставима с синтагмой в русской прозе. Русские предложения членятся на синтагмы преимущественно двухсловные и трехсловные: «Однажды играли в карты / у конногвардейца Нарумова. // Долгая зимняя ночь / прошла незаметно; // сели ужинать / в пятом часу утра». Первым обратил внимание на этот уровень строения русской прозы опять-таки Томашевский в статье 1920 г. [Томашевский 1929: 254—318], исследовав синтагмы «Пиковой дамы» (он предпочитал выражаться риторическим термином «колоны») с ритмической точки зрения. Затем интерес к синтагмам заглох: казалось, что членение текста на синтагмы слишком субъективно.

Между тем синтагматическое членение текста имеет, конечно, не только ритмический аспект, а и морфологический, и синтаксический. «Однажды играли в карты» — наречие, глагол, существительное (а не в ином каком-нибудь порядке!): сказуемое с дополнением и обстоятельством. «В пятом часу утра» числительное-прилагательное и два существительных: определяемое с одним согласованным и одним несогласованным определением. Мы выбрали трехслойные синтагмы из «Пиковой дамы» (гл. 1—4) и «Капитанской дочки» (гл. 1—2), всего 680 трехсловий. Конечно, членение на синтагмы производилось на слух и тоже, вероятно, субъективно, поэтому желательно, чтобы кто-нибудь сделал параллельную выборку — может быть, на другом материале.

Из общего числа 955 трехсловий 276 содержат в себе прилагательное (или причастие), в том числе 8 трехсловий — по два прилагательных, и 2 — по три прилагательных, всего — 298 прилагательных. По позициям в трехсловной синтагме они распределяются так:

I позиция — 46 случаев:	***Графинину*** *карету подали*
	Сильное *движение души*
II позиция — 195 случаев:	*Пошел* ***мелкий*** *снег*
	Мужик ***с черной*** *бородою*
	Около ***опустелого*** *дома*
III позиция — 57 случаев:	*Человек очень* ***замечательный***
	Но нашла его ***непоколебимым***

Всего, таким образом, из 298 прилагательных в прозаических трехсловиях на I позицию приходится 15,5 %, на II — 65,5 %, на III — 19 %. Уже в прозе, стало быть, прилагательные, независимо от их ритмического строения, решительно предпочитают не начальную, а серединную позицию в синтагме. Почему, мы не знаем: тенденции порядка слов в русском языке — слишком малоисследованная область, а на уровне синтагматическом — особенно. Наиболее частые словосочетания, включающие прилагательное на II позиции трехсловия, это

глагол с подлежащим и к нему определение: *Пошел* ***мелкий*** *снег* (11)
глагол с дополнением и к нему определение: *Тратить* ***лишние*** *деньги* (53)
глагол с обстоятельством и к нему определение: *Ели* ***с большим*** *аппетитом* (14)

существительное с несогласованным определением и к нему определение:
Мужик ***с черной*** *бородою* (34)
существительное с двумя определениями: ***Старый полинялый*** *мундир* (29)

Но судить об этих цифрах, не имея достаточного сравнительного материала, невозможно. Можно лишь констатировать: в силу ритмических причин слова типа *таТАтата* могут занимать в 4-ст. ямбе только или 1-ю, или 2-ю стопу; в силу морфологических причин эти слова чаще, чем другие, оказываются прилагательными; в силу синтаксических причин эти прилагательные *таТАтата* чаще занимают 2-ю стопу, чем 1-ю, уступая 3-ю глаголам и существительным.

Наконец, сделаем еще одну контрольную проверку. В более длинном размере, цезурном 5-ст. ямбе, слова типа *таТАтата* могут занимать не одну, а две позиции внутри одной строки, на 1-й и на 3-й стопе: ***И женская лукавая*** *любовь*; а в бесцезурном 5-ст. ямбе и еще одну, на 2-й стопе: *Несут* ***на сгорбленных*** *плечах в могилу*. Спрашивается, к какой из этих двух позиций будут больше тяготеть прилагательные *таТАтата* — к позиции с ударением на 1-й стопе, ***И женская*** или с ударением на 3-й стопе, ***лукавая***? После того, что мы видели в прозе, мы уже ожидаем: ко второй позиции, к 3-й стопе. Проверяем. В цезурном «Борисе Годунове» 763 раза встречаются слова типа *таТАтата*, в бесцезурных «маленьких трагедиях», «Домике в Коломне» и «Русалке» — 510 раз. По частям речи эти слова на разных позициях распределяются так:

		П	*Г*	*С*	*Пр*	*Число слов*
Цезурная	1-я стопа	27	25	41	7	448
	2-я стопа	42	25	31	2	315
Бесцезурная	1-я стопа	26	32	34	8	302
	2-я стопа	33	34	29	7	55
	3-я стопа	42	23	31	4	153

В цезурном 5-ст. ямбе «Бориса Годунова» на первой позиции, ***И женская***, стоит 122 прилагательных, на второй позиции, ***лукавая***, стоит 129 прилагательных — казалось бы, почти поровну, никаких предпочтений. Но это не так. Сам ритмический тип слова *таТАтата* возможен на первой (предцезурной) позиции с большей частотой, у него там меньше соперничающих слов и словосочетаний, а на второй (послецезурной) с меньшей частотой, там словосочетательных возможностей больше. Всего на первой позиции в стихе «Годунова» 455 слов типа *таТАтата*, из них 122 прилагательных составляют 27 %. А на второй позиции в стихе «Годунова» только 304 слова типа *таТАтата*, из них 129 прилагательных составляют 42 %. Таким образом, от реальных возможностей словозаполнения строки прилагательные на первой позиции используют 27 %, на второй 42 %, тенденция та же: в трехсловиях прилагательные предпочитают вторую позицию первой.

Таким образом, и здесь чем ближе стоит слово типа *таТАтата* к концу строки, тем чаще оно оказывается прилагательным; строки *Еще одно,* ***последнее*** *сказанье* — в процентном отношении встречается чаще, чем ***Правдивые*** *сказанья перепишет.* К каким общеязыковым тенденциям расположения слов в русском языке это восходит — может быть, подлежащие в теме, в начале фразы, меньше нуждаются в обрастании определениями, чем дополнения и обстоятельства в реме, в конце фразы, — это пока только предмет догадок. Наша же цель — показать, что при расположении слов в стихе существенен не только ритмической облик слова, не только его морфологическая тенденция, но и его синтаксические тенденции — порядок слов.

Наконец, еще одно наблюдение. У нас шла речь об одной части речи — о прилагательном. Какая часть речи обычно следует за прилагательным? Понятно, существительное: за определением — определяемое. Так вот, это тоже происходит по-разному, в зависимости от того, стоит ли прилагательное на второй или на первой позиции 4-ст. ямба. Если на второй, более частой, — то действительно, в 91,5 % случаев за прилагательным следует существительное: *Дрожит печальная луна*, *Увял на утренней заре*, *Москвич в Гарольдовом плаще*, — здесь за прилагательным остается место только для одного слова, и, конечно, это существительное. Если же прилагательное стоит на первой позиции, и за ним остается место для двух слов, то картина меняется: не в 91,5 %, а только в 39 % случаев за прилагательным прямо следует согласованное существительное: *На зеркальном паркете зал*, *От хладного разврата света.* Вместо этого поэт пользуется возможностью оттянуть определяемое существительное в конец: *Вечерняя нисходит мгла*, *Сомнительный рождался день.* Сравнительные подсчеты по Ломоносову дают почти в точности такие же цифры: 92 % для IV ритмической формы, 33 % для III. Стало быть, это тенденция общестиховая, а не индивидуально-авторская.

Исходя из позиционных предпочтений прилагательных *таТАтата*, мы можем присмотреться к ритмико-синтаксическим конструкциям, которые благодаря этому образуются. В схемах этих конструкций мы будем пользоваться следующими условными обозначениями: ***A*** — прилагательное (или причастие, или местоимение-прилагательное), ***N*** — существительное (или местоимение-существительное), ***V*** — глагол, ***Ad*** — наречие; слова, образующие словосочетание, обозначаются буквами без пробела, не образующие — с пробелом; если в словосочетании слова связаны управлением, то управляющее слово обозначается прописной буквой.

В словораздельной вариации IV.3, где прилагательное *таТАтата* занимает вторую позицию (209 строк у Пушкина, 79 у Ломоносова), а за ним, как мы видели, в 91—92 % случаев следует существительное, эти ритмико-синтаксические конструкции особенно однообразны. Среди них выделяются три наиболее частые:

1. Прилагательному с существительным предшествует глагол, при котором они являются дополнением или обстоятельством (***V an***): *Взбесить оплошного врага, Нашел безвременный конец, Легла волнистыми коврами, Читал духовными глазами, Плыла по дремлющей реке, Скользим по лаковым доскам, Взлетел по мраморным ступеням, Плывя в таинственной гондоле, Сидит с поникшею главой* и т. п. — всего 22 строки. Случаев, где они являются при глаголе подлежащим (***V AN***), вчетверо меньше — 5 строк: *Дрожит печальная луна, Завез кочующий купец, Текут невинные беседы* и т. п. Может быть, это общеязыковое (или общестилистическое) соотношение главных и подчиненных членов предложения, выраженных существительными и местоимениями: в прозе первых страниц «Капитанской дочки» оно равняется около 3,6. У Ломоносова аналогичных конструкций — *Спешит в неведомы народы, Седя на блещущем престоле* и т. п. — 7 строк (а *Стоят глубокие леса* — 2 строки).

2. Прилагательному с существительным предшествует существительное, при котором они являются несогласованным определением (***N an***): *Напев Торкватовых октав, Приют задумчивых дриад, Слова тоскующей любви, Язык девических мечтаний, И сад над светлою рекою, И стол с померкшею лампадой* и т. п. — всего тоже 22 строки. Случаев, где, наоборот, определением является предшествующее существительное (***n AN***, обратный порядок слов) — 13 строк: *Зимы блистательным ковром, Любви приманчивый фиал, Любви безумную тревогу, Любви безумные страданья*; а случаев, когда вдобавок прилагательное согласовано не с последующим, а с предшествующим существительным (***na N***, дважды обратный порядок слов) — еще меньше, 5 строк: *Любви мечтательной друзья, Стишков чувствительных тетрадь* и т. п. В прозе, понятным образом, такие конструкции с обратным порядком слов еще реже [Гаспаров 1996: 130—135]. У Ломоносова аналогичных конструкций — *Как ток великия реки, Как верьх высокия горы* — 6 строк (а *Петра Великого потомки* — 1 строка).

3. Прилагательному с существительным предшествует еще одно прилагательное (*Большой взъерошенный медведь* — 1 строка) или, гораздо чаще, местоимение-прилагательное (***A AN***: *В моей блуждающей судьбе, В своей нахмуренной красе, Его расчетливый сосед, С его безнравственной душой, Мои летучие творенья, Сие глубокое творенье* и т. п. — всего 24 строки. У Ломоносова — только 1 строка, *Твоя кротчайшая природа.* Зато обратный порядок местоимения и прилагательного, *Пространная твоя держава, Под сильною твоей рукою* встречается у Ломоносова 7 раз, а у Пушкина — *На сумрачном его лице, Всех маленьких ее подруг* — только 4 раза. Обратный порядок слов для стиля XVIII в. вдвое характернее, чем для пушкинского.

Всего, таким образом, у Пушкина на три самые частые ритмико-синтаксические конструкции (***V an, N an, A AN***) приходится 69 строк, 33 % всех строк с прилагательным на второй позиции. У Ломоносова на них приходится 14 строк, 22 % всех строк с прилагательным на второй позиции. По-видимому, можно считать, что степень клишированности строк ритмической вариации IV.3 от Ломоносова

к Пушкину повышается, поэты начинают в большей степени мыслить не словами, а строками-синтагмами. Об этом говорит и еще один показатель. Среди трехсловий IV.3 наряду с полносвязными есть и неполносвязные — такие, в которых одно из слов синтаксически связано не со своими соседями по строке, а со словами из смежной строки: *...Она подавленным слезам*, *...Она темнеющих очей*, *...Она пред хладною толпой*, *Тогда от радостной Полтавы... Тогда божественны науки... Пять крат под счастливой державой...* и т. д. Среди строк с прилагательными на второй позиции у Ломоносова неполносвязные строки составляют 27 %, у Пушкина 18 %: степень синтаксической замкнутости строк заметно возрастает.

Из остальных, менее частых ритмико-синтаксических конструкций вокруг прилагательного в трехсловиях IV.3 у Пушкина заметнее всего конструкции с однородными членами — 8 строк типа *И блеск и шумные пиры*, *Как тень иль верная жена*, *Детьми и верною женой*, и 2 строки типа *Хвосты хохлатые, клыки*, *Душой чувствительной, умом*; у Ломоносова таких строк 3 (*На мрак и вредные пары* и т. п.). У Ломоносова же заметнее всего конструкции с характерными для оды обращениями: *О вы, счастливые науки*, *Тобой, блаженная княгиня*, *А вам, блаженные супруги* и т. п. — 5 строк; ср. у Пушкина *О вы, почтенные супруги*, *И вы, блаженные мужья*, *И вы, знакомые леса* и т. п. — тоже 5 строк.

Таковы клишированные конструкции вокруг прилагательных в словораздельной вариации IV.3. В словораздельных вариациях III.5—6, где прилагательное занимает начальную позицию (116 строк у Пушкина, 94 у Ломоносова) картина иная. Здесь у Пушкина три самые частые конструкции следующие:

1. За прилагательным с существительным следует глагол, при котором они являются дополнением или обстоятельством (***an V***): *И мрачную тоску наводит*, *Изношенных капотов просит*, *Неслышными шагами бродит*, *Полуденной красою блещет* и т. п. — всего 10 строк (обратный порядок слов вдвое реже, чем прямой, с глаголом впереди, *Легла волнистыми коврами*). Случаев, где прилагательное с существительным являлись бы подлежащим (***ANV***), — ни одного. У Ломоносова аналогичных конструкций — *Ужасные перуны мещет*, *С способными ветрами споря* — 5 строк, и случаев с подлежащим — *Как утрення заря сияет*, *Божественно лице сияет* — тоже 5 строк.

2. За прилагательным с существительным следует существительное, служащее к ним несогласованным определением (***ANn***): *Безумная душа поэта*, *Летучие листки альбома*, *И дикие сыны степей*, *И дикие питомцы брани*, *Железные доспехи брани*, *Ты милые забавы света*, *От хладного разврата света* и т. п. — всего 16 строк (обратное расположение управляющего и управляемых слов, ***an N*** — только 2 строки, *И дикого народа нравы*, *И Бурцовой души угрозы*). У Ломоносова иначе: аналогичных конструкций — *Великое светило миру*, *Любезное светило дней* — 4 строки, и с обратным расположением — *Геройского восхода следы*, *Российския отрады день!* — тоже 4 строки (ср. конструкции с причастиями: *В исполненной утех ночи*, *Усыпанный цве-*

тами луг — 5 строк). Как уже говорилось, обратный порядок слов для стиля XVIII в. характернее, чем для пушкинского.

3. Прилагательное оторвано от существительного, и между ними вставлен управляющий глагол (***a Vn***): *Минутного искала сна*, *Он сладостный вкушает сон*, *Таинственный разрушить сон* и т. п. — всего 9 строк (7,5 %); случаев, где прилагательное с существительным служат не управляемыми членами, а подлежащим — только 2 строки, *Вечерняя нисходит мгла* и *Сомнительный рождался день* (пропорция 4:1, нам уже знакомая). У Ломоносова аналогичных конструкций — *Согласные возносят клики*, *Священными шумит струнами*, *Он легкими шумит крилами*, *Блестящими шумя крилами* (клише превращается в формулу!) — 11 строк (12 %). Прерывистый порядок слов для стиля XVIII в. также характернее, чем для пушкинского.

Всего, таким образом, в вариациях III.5—6 у Пушкина на три самые частые вариации (***an V***, ***AN n***, ***a Vn***) приходится 35 строк, 30 % всех строк с прилагательным на первой позиции; у Ломоносова (***a Vn***, ***A AN***, ***an V***) — 22 строки, 23 %. Степень клишированности у обоих поэтов приблизительно такая же, как и в вариации IV.3, и у Пушкина она опять выше, чем у Ломоносова. Доля неполносвязных строк в этих вариациях (*На утренней заре пастух... В день Троицын, когда народ... Где мерзлыми борей крылами... Пространными Китай стенами... Коль славными она делами...* — такой же прерывистый порядок слов, как и в *Священными шумит струнами*) — у Пушкина 9 %, у Ломоносова 12 %; замкнутость строк и здесь повышается от XVIII к XIX в., хоть и не так резко, как в вариации IV.3.

Таковы клишированные конструкции вокруг прилагательных в словораздельных вариациях III.5—6.

Для сравнения рассмотрим наиболее частые ритмико-синтаксические конструкции, возникающие в вариациях IV.3 и III.5—6 там, где ключевое слово *таТАтата* представляет собой глагол или существительное.

Вариации IV.3 с глаголом на серединной позиции *таТатата у* Пушкина насчитывают 50 строк. Три самые частые конструкции: 1) дополнение / обстоятельство + сказуемое + подлежащее, где дополнение, обстоятельство и подлежащее выражены существительными или местоимениями (***n VN***) — 9 строк (*В окно увидела Татьяна*, *Его лелеяла надежда*, *Гостей не слушает она*, *Земли касается она* и т. п.); 2) подлежащее + сказуемое + дополнение / обстоятельство (***NV n***) — 8 строк (*Поэт высказывал себя*, *Она готовила пожар*, *Она влюблялася в обманы*, *Она не ведает обмана* и т. п.); 3) дополнение / обстоятельство + сказуемое + обстоятельство, выраженное наречием (***nVad***) — 5 строк *В Москву отправиться зимой*, *Во всем ей веровал беспечно*, *У нас изменятся безмерно* и т. п.). Всего на три самые частые конструкции приходится 22 строки, 44 %. Доля неполносвязных строк (*Потом, покорствуя природе... Потом понравились; потом...* и т. п.) — 20 %. Степень клишированности больше (а степень замкнутости меньше), чем в конструкциях с прилагательными; но эти цифры не надежны,

50 строк — слишком небольшой объем. У Ломоносова вариаций IV.3 с глаголом на серединной позиции (*Везде прославятся заслуги*, *Всегда роскошствует природа*) — еще меньше, всего 11 строк, так что сопоставительные подсчеты невозможны.

Вариации III.5—6 с глаголом на начальной позиции насчитывают у Пушкина 83 строки. Самая частая конструкция — 1) за глаголом следуют прилагательное и существительное в роли дополнения или обстоятельства (***V an***) — 15 строк (*Описывать волшебный дом*, *Потупили смущенный взгляд*, *Готовится к кровавой битве*, *Дивилася столь долгой ночи* и т. п.). За ней с большим отрывом следуют: 2) то же, но с обратным порядком существительного и прилагательного (***Vna***) — 7 строк (*Окончишь ли допрос нелепый*, *Осталася во тьме морозной* и т. п.); 3) за глаголом следуют прилагательное и существительное в роли подлежащего (***V AN***: *Упрямится печальный граф*, *Мне нравились его черты* и т. п.); 4) за глаголом следуют два существительных в роли дополнений или обстоятельств (***Vn n***: *Не гонит уж коров из хлева*, *Ответствовать на бомбу смехом* и т. п.) и 5) за глаголом следуют два существительных, первое в роли дополнения или обстоятельства, второе в роли подлежащего (***Vn N***: *И хлынула на волны кровь*, *И бегала за ним она* и т. п.) — все по 5 строк. Всего на самые частые конструкции приходится 27 строк, 33 %, так же, как и при прилагательных, а доля неполносвязных строк (*Задумавшись, моя душа... Преследовать любовь, и вдруг...*) — 22 %, значительно больше, чем при прилагательных. У Ломоносова вариаций III.5—6 с глаголом на начальной позиции (*Родились бы Петры Велики*, *Отчаялись своей победы*) — только 26 строк, для сопоставительных подсчетов этого недостаточно.

Вариации IV.3 с существительным на серединной позиции *таТАтата* у Пушкина насчитывают 107 строк. Самые частые конструкции: 1) за существительным-подлежащим следуют существительное в роли несогласованного определения с прилагательным (***Nna***) — 9 строк (*Ночей Италии златой*, *Вы, сны поэзии златой*, *Умы пустынников моих*, *Письмом красавицы моей* и т. п.); 2) два существительных в роли дополнений или обстоятельств и за ними глагол (***n nV***: *И в дверь украдкою глядит*, *К нему записочки несут*, *К нему на цыпочках летит* и т. п.); 3) существительное-подлежащее, существительное-дополнение или обстоятельство и за ними глагол (***N nV***: *Толпа в гостиную валит*, *А я так за уши драла* и т. п.); 4)глагол и за ним существительное с прилагательным в роли дополнения или обстоятельства (***Vna***: *Брожу над озером пустынным*, *Сиди под кровлею пустынной* и т. д.) — все по 5 строк. Всего на самые частые конструкции приходится 19 строк, 18 % — степень клишированности гораздо ниже, чем при прилагательных и глаголах, это потому, что синтаксические связи существительных более разнообразны. Доля неполносвязных строк (*Стоит Истомина: она... С детьми всех возрастов, считая...*) — 24 %, тоже значительно больше, чем при прилагательных.

У Ломоносова вариаций IV.3 с существительным на серединной позиции — 56 строк; самые частые конструкции: 1) прилагательное с существительным и

управляющий ими глагол — 5 строк (***anV***: *Драги сокровища открой*, *Твои приятности любя* и т. п.); 2) существительное-подлежащее, существительное-дополнение или обстоятельство и глагол-сказуемое — 4 строки (***N nV***: *Плутон в расселинах мятется*, *Весь свет чудовища страшится* и т. п.); 3) два прилагательных (чаще — местоимения-прилагательных) по сторонам существительного — 3 строки (***ANA***: *С святой правдивостью твоей*, *Во всем наследии твоем*). Всего на три самые частые конструкции приходится 12 строк, 21 %, — почти как у Пушкина: конструкции с существительными наиболее разнообразны, наиболее аморфны и менее всего эволюционируют в направлении к клишированности. Доля неполносвязных строк (*Она предстательством отраду... Гряди, и светлостью лица...*) — 18 %.

Вариации III.5—6 с существительным на начальной позиции насчитывают у Пушкина 165 строк. Самые частые конструкции: 1) управляющее существительное и за ним прилагательное с существительным в роли несогласованного определения — 15 строк (***N an***: *Под песенку старинных дней*, *Все звуками забытых дней*, *Вы, рыцари парнасских гор*, *На темени полнощных гор* и т. п.); 2) два существительных в роли дополнений или обстоятельств по сторонам управляющего глагола — 12 строк (***nVn***: *К черкешенке простер он руки*, *И в радости лобзает руку*, *Элегию готовит ей*, *Я с трепетом открылся ей* и т. п.); 3) управляющее существительное и за ним существительное с прилагательным в роли несогласованного определения — 7 строк (***Nna***: *В объятиях подруги страстной* [«Кавк. пленник», II], *В объятиях подруги нежной* [«Руслан», V], *Доверчивость души невинной*, *Под бурями судьбы жестокой* и т. п.). Всего на три самые частые конструкции приходится 34 строки, 21 %, — почти как и в вариации IV.3. Доля неполносвязных строк — 27 %, У Ломоносова вариаций III.5—6 с существительным на начальной позиции — 79 строк. Самые частые конструкции: 1) ***N an*** — 12 строк (*Участница Петровых дел*, *Наследницей великих дел*, *Владычице российских вод* и т. п.); 2) существительное с прилагательным-местоимением и управляющий им глагол — 7 строк (***na V***: *Кто гордостью своей дерзнет*, *Что щедростью твоей цветет*, *В веселии своем гласит* и т. п.); 3) два существительных в роли дополнений или обстоятельств и управляющий глагол — 6 строк (***n nV***: *Щедротою в восторг приводит*, *И в ужасе себе не верит* и т. п.). Всего на три самые частые конструкции приходится 25 строк, 32 %, — даже больше, чем у Пушкина. Доля неполносвязных строк — 14 %.

Сравнивая эти показатели, мы видим:

1. Клишированность (доля трех самых частых ритмико-синтаксических конструкций) выше всего среди глагольных конструкций у Пушкина (впрочем, здесь цифры не вполне надежны). Далее она выше у Пушкина среди конструкций с прилагательными, а у Ломоносова — с существительными.

2. Клишированность в словораздельных вариациях IV.3 и III.5—6 различается незначительно, в пределах 3 %. Исключения: глагольные конструкции у Пушкина (выше в IV.3) и субстантивные у Ломоносова (выше в III.5—6).

3. Синтаксическая замкнутость (как подспорье клишированности), вслед за общей клишированностью, у Пушкина выше среди конструкций с прилагательными, а у Ломоносова — с существительными.

4. Синтаксическая замкнутость среди конструкций с прилагательными выше в словораздельных вариациях IV.3 и ниже в III.5—6 (как у Пушкина, так и у Ломоносова), а среди конструкций с глаголами и существительными различия незначительны, в пределах 3—4 %.

5. Клишированность конструкций с прилагательными (и, по-видимому, с глаголами) выше у Пушкина, чем у Ломоносова, клишированность конструкций с существительными выше у Ломоносова, чем у Пушкина. Кажется, будто клише с прилагательными были открыты позднее других.

6. Предпочтение тем или иным клишируемым конструкциям определяется (хотя бы частично) предпочтением прямого порядка слов обратному. Степень этого предпочтения, однако, различна. Если ограничиться теми конструкциями, которые выделены выше, то можно сказать, что для Пушкина предпочтительность прямого порядка «притяжательное местоимение — прилагательное» обратному — 6:1 (а у Ломоносова, наоборот, — 1:7); «определение — определяемое» — 2,8:1; «сказуемое — дополнение/обстоятельство» — 2,2:1; «управляющее существительное — управляемое существительное» — 2,1:1.

Все это относится к прилагательным и другим частям речи ритмического строения *maTAmama*, но, вероятно, некоторые из этих закономерностей имеют и более широкое значение.

ПОРЯДОК СЛОВ «ОПРЕДЕЛЕНИЕ — ОПРЕДЕЛЯЕМОЕ» В СТИХЕ И ПРОЗЕ

У Кантемира в «Письме Харитона Макентина о сложении стихов русских» (параграф 5) есть такое высказывание:

> Как я не чаю, что стихотворство русское одно и тое же с французским, так и не могу согласиться, что... без рифм стихи некрасивы на русском языке для того, что у французов не в обыкновении. Язык французский 1) не имеет стихотворного наречия; те ж речи в стихах и в простосложном сочинении принужден он употреблять. К тому ж 2) непременно поставлять местоимение прежде имени, имя прежде слова, слово прежде наречия и, наконец, управляемую словом речь в своем падеже, то есть не позволено на французском языке преложение частей слова, без которых двух помочей необходимо нужно украшать стих рифмою; а инако был бы он речь простосложная. Наш язык, напротиву, изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои; также полную власть имеет в преложении, которое не только стих, но и простую речь украшает [Кантемир 1868].

Это значит вот что. В 1730—1740-х гг. одновременно происходило становление русского литературного языка и русского литературного стиха. Стих, чтобы иметь право на существование, должен был ощутимо отличаться от прозы. В. Тредиаковский в своем трактате 1735 г. смело предложил ввести в привычные силлабические стихотворные размеры силлабо-тонический метр — это было бы заведомо ощутимым отличием стиха от прозы. Кантемир в своем «Письме» 1743 г. счел такую меру ненужным максимализмом: по его мнению, стих достаточно отличается от прозы уже своими языковыми особенностями, так что метр и даже рифма в нем необязательны. Этих языковых особенностей — две: славянизированная лексика и прихотливый порядок слов. Сам Кантемир работал преимущественно в низком жанре — в сатире: по-видимому, это ограничивало его возможности пользоваться славянизированной лексикой и побуждало вместо этого шире пользоваться перестановками слов.

Эти две особенности остались характерны для всей русской классической поэзии. Наблюдений над высокой лексикой поэтического языка сделано много, над порядком слов в стихе — меньше. Работы И. Ковтуновой о поэтическом синтаксисе заслуженно считаются классическими. Однако кое-что здесь ускользало от внимания исследователей просто потому, что они мало пользовались точными подсчетами.

Как менялся порядок слов в стихах от XVIII к XX веку? По интуитивному читательскому опыту напрашивается ответ: постепенно, от все большего к все меньшему количеству инверсий, от искусственных конструкций у Ломоносова к исчезновению их у Пушкина и тем более у поэтов XX в. Однако, по-видимому, это не так.

Мы сделали подсчет по самому заметному типу словосочетаний с ощутимым порядком слов: «существительное с согласованным определением». Прямым, т. е. более частотным порядком слов здесь является «определение — определяемое», обратным — «определяемое — определение». Для подсчета были взяты по 100 первых атрибутивных словосочетаний из Ломоносова («Ода на день брачного сочетания...» 1745), из Пушкина («Евгений Онегин», гл. 7, строфы 1—19) и из Блока («Под шум и звон разнообразный...», «На островах», «Идут часы, и дни, и годы...», «Авиатор», «Ночь, улица, фонарь, аптека...», «Говорят черти», «Говорит Смерть», «Демон», «Она, как прежде, захотела...»); размер — всюду 4-ст. ямб. Для сравнения были взяты по 100 таких же словосочетаний из прозы тех же авторов: «Слова похвального... Елисавете Петровне...» (1749), «Пиковой дамы» и «Молний искусства». Выборки, конечно, невелики, но тенденции порядка слов в них настолько устойчивы, что показатели могут считаться надежными.

Подсчитывались отдельно словосочетания, выходящие в рифму (*Гонимы вешними лучами*, *Сближаем думою смущенной*) и словосочетания внутри строки (*К слепому солнцу над трибуной*; *Как чудище морское, в воду*); в строках типа *Моей мечтательницы милой* учитывалось два словосочетания (с прямым и с обратным порядком слов). Кроме контактных словосочетаний, учитывались немногочисленные дистанционные (*Как в тяжких Таврских нутр горах*; *Цветут во днях уже младых*). Из подсчета исключались словосочетания, в которых определение было развернуто дополнительными словами (*Недоуменья полный взор*; *На душу<,> мертвую давно*). В нижеследующей таблице пары чисел «31 + 30» и т. п. означают: «31 случай в рифме, 30 случаев внутри строки» и т. п.

	Стихи			*Проза*		
Порядок:	*Прямой*	*Обратн.*	*Всего*	*Прямой*	*Обратн.*	*Всего*
ЛОМОНОСОВ:						
Контакт.	31 + 30	14 + 8	83	71	22	93
Дистанц.	12 + 2	3 + 0	17	7	–	7
Всего	*43 + 32*	*17 + 8*	*100*	*78*	*22*	*100*
ПУШКИН:						
Контакт.	40 + 15	38 + 4	97	94	6	100
Дистанц.	3 + 0	0 + 0	3	–	–	–
Всего	*43 + 15*	*38 + 4*	*100*	*94*	*6*	*100*

БЛОК:						
Контакт.	54 + 18	19 + 5	96	99	1	100
Дистанц.	2 + 0	2 + 0	4	–	–	–
Всего	56 + 18	21 + 5	100	99	1	100

Из таблицы видно:

1. Самые резкие перемены происходят в прозе. Обратный порядок слов в «Слове похвальном» Ломоносова составляет 22 % случаев, затем резкий спад, и у Пушкина остается лишь 6 % обратного порядка (все — с местоимениями, типа *бабушка моя*), а у Блока — 1 % (*в холод воспоминаний невозвратных*). Для сравнения мы дополнительно сделали подсчет по научной прозе Ломоносова («Российская грамматика»); здесь показатель обратного порядка — промежуточный: 15 %. Видно, что обратный порядок определения и определяемого является в первую очередь знаком высокого стиля (а не вызван особыми потребностями стиха, как могло бы показаться). Об источниках обратного порядка слов в русской стилистике мы здесь не решаемся рассуждать; конечно, он восходит к латинскому и (через церковнославянский) греческому языку, но подробности требуют особого исследования. Заметим лишь, что в XVII в. стилистическая роль обратного порядка слов, видимо, еще не определилась: высокий слог Симеона Полоцкого («Энкомион» из «Орла Российского») дает 32 % обратного порядка, а низкий (?) слог «Жития» Аввакума — целых 44 % (впрочем, из них 15 % — это инверсии местоимений типа *дом мой*, которые, по-видимому, всегда ощущались более стилистически нейтральными).

2. Разница между показателями обратного порядка слов в высокой прозе и в высоком стихе у Ломоносова почти несущественна: 22 % в прозе, 25 % в стихе. Разница между показателями в низкой прозе и низком стихе тоже невелика: 15 % в «Российской грамматике», 19 % в «Притчах» Сумарокова (у Ломоносова здесь нет достаточного количества материала). Высокая ораторская проза и высокий стих в одинаковой мере противопоставляются низкой прозе и низкому стиху, а друг другу не противопоставляются. (Это использование обратного порядка слов в качестве приметы высокого стиля наметилось в поэзии еще до Ломоносова. Мы подсчитали дополнительно по сотне атрибутивных словосочетаний у Кантемира в «Сатирах» и в «Петриде»: показатель обратного порядка слов в низких «Сатирах» — 28 %, в высокой поэме — целых 49 %; и это несмотря на то, что в силлабическом стихе Кантемира изменить обратный порядок на прямой было очень легко.) Потом, с исчезновением ораторской прозы из литературы, остается только противопоставление стиха низкой, не ораторской прозе: повестям Пушкина и очеркам Блока.

3. Дистанционное расположение слов не меньше, если не больше, отличает стих от прозы, чем пропорции прямого и обратного порядка. (Источник его — тоже греческий и латинский синтаксис: в латинской версии того же «Слова по-

хвального...» Ломоносова показатель дистанционного расположения — 36 %, в славянизированном «Энкомионе» Симеона — 28 %, тогда как у Аввакума — только 2 %.) В XVIII в. показатель дистанционного расположения для высокой прозы — 7 %, для высокого стиха — 17 %, для научной прозы — 3 %, для притчевого стиха — 18 %. (Строки типа *С великим пастухи в долине были стадом* не менее характерны для притч Сумарокова, чем *Как в тяжких Таврских нутр горах* для од Ломоносова. У Кантемира показатель дистанционного расположения в «Сатирах» — 15 %, в «Петриде» — 12 %: разница так же невелика, как между одами и притчами.) Разрыв между прозой и стихом здесь гораздо заметнее, чем по показателям обратного порядка слов. После XVIII в. дистанционное расположение определения и определяемого исчезает из прозы полностью, из поэзии — почти полностью (3—4 % у Пушкина и Блока). По этому признаку, стало быть, поэзия и проза сближаются друг с другом, тогда как по пропорциям прямого и обратного порядка слов, как мы видели, они расходились.

4. В самом деле, неожиданнее всего в нашем материале оказывается удивительная сохранность обратного порядка слов в поэзии на протяжении XVIII—XX вв. Показатель обратного порядка слов у Ломоносова — 25 %, у Блока — 26 %, за двести лет — никаких изменений. (Разве что у Ломоносова словосочетаний с обратным порядком слов на рифмующем конце строки вдвое больше, чем внутри строки, а у Блока — вчетверо больше: у Ломоносова обратный порядок слов вызывался больше потребностями стиля, у Блока — потребностями рифмы.)

5. Но даже на этом фоне удивительным кажется резкое учащение обратного порядка слов у Пушкина: в «Евгении Онегине» показатель обратного порядка слов — не 25—26, а целых 42 % (причем в конце строки — вдевятеро больше, чем внутри строки). Из-за привычности мы обычно не ощущаем этих инверсий в *Пчела за данью полевой Летит из кельи восковой* и т. п. Образное содержание пушкинского «романа в стихах» по сравнению с традиционными поэмами было ощутимо прозаизировано; вероятно, для компенсации этого потребовалось усиление поэтизации на другом, стилистическом уровне — накоплением еле заметных поэтизмов-инверсий. Вероятно, можно даже проследить локальную семантику порядка слов: скопление прямого порядка слов в строках *Гонимы вешними лучами, С окрестных гор уже снега Сбежали мутными ручьями На потопленные луга* может восприниматься как «собственный голос» автора, а скопление обратного порядка слов в строках *...за могилой В пределах вечности глухой Смутился ли певец унылый Измены вестью роковой, Или над Летой усыпленной Поэт, бесчувствием блаженный, Уж не смущается ничем* — как «несобственный голос», стилизация под элегическую топику.

Наконец — эпилог. Начиная с 1920-х гг. 4-ст. ямб постепенно выходит из употребления, уступая место 5-ст. ямбу: он ощущается как уже «отработанный» размер, и всякое обращение к нему кажется невольной стилизацией, цитатой из прошлого. Это ощущается не только в ритме, но и в синтаксисе. Мы подсчитали

дополнительно показатели по начальным главам поэмы Твардовского «За далью — даль» (1950):

Порядок:	*прямой*	*обратн.*	*Всего*
Контакт.	52 + 17	17 + 3	89
Дистанц.	11 + 0	–	11
Всего	63 + 17	17 + 3	100

Мы видим: обратный порядок слов держится здесь почти на классическом уровне, нехотя снижаясь лишь с 25 % до 20 % (на рифмующем конце — вшестеро больше, чем внутри строки): *Зубов казенных блеск унылый*... Мало того: следуя своей установке на классику, Твардовский не только архаизирует, но и гиперархаизирует свой синтаксис — у него вдруг вновь появляются случаи дистанционного расположения атрибутивных словосочетаний, почти начисто исчезнувшие у Пушкина и Блока: целых 11 %, почти как у Ломоносова (*Заветный свой хранит секрет*...).

«На какие темы, какими бы словами ни писать сейчас стихов, поскольку эти стихи будут написаны четырехударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад», — проницательно писал О. Брик [Брик 1927]. Наш маленький обзор истории такого элемента ритмико-синтаксических клише, как атрибутивные словосочетания в русском 4-ст. ямбе, как кажется, подтверждает это суждение.

ПОРЯДОК СЛОВ «ГЛАГОЛ-ДОПОЛНЕНИЕ» В СТИХЕ И ПРОЗЕ

Задача этой заметки — подтвердить и уточнить два общеизвестных положения относительно порядка слов в русском языке: во-первых — «русский язык относится к типу S-V-O, базовый порядок членов предложения в нем: подлежащее-сказуемое-дополнение»; во-вторых — «в стихотворной речи порядок слов свободнее, чем в прозаической». Эти несомненные утверждения обычно формулируются со ссылкой только на интуицию носителей языка и на наблюдения типа «чаще встречается — реже встречается». На каких фактах основывается эта интуиция и какие величины стоят за этими «чаще — реже», обычно не исследуется. Между тем естественны вопросы: как велик может быть процент нарушений порядка S-V-O, чтобы при этом ощущение нормы все-таки сохранялось?; насколько именно свободнее порядок слов в стихотворной речи, и насколько велика здесь разница эпох, направлений и индивидуальных стилей? Ответить на эти вопросы можно только с помощью точных подсчетов. Мы попробовали в свое время подойти с подсчетами к порядку слов в атрибутивных словосочетаниях [Гаспаров 1996]. Результаты, как кажется, были интересные.

Здесь мы попробуем подойти с подсчетами к порядку слов в словосочетаниях «глагол-дополнение» — с несколько более широким охватом и более надежным объемом материала, чем в предыдущей статье. Среди дополнений мы будем различать, во-первых, прямые и косвенные и, во-вторых, выраженные существительными и местоимениями. На то, что местоимения в объектных словосочетаниях ведут себя свободнее, чем существительные, был беглый намек даже в академической «Грамматике русского языка» [Грамматика 1954: § 972]; из «Русской грамматики» [Русская грамматика 1980] это наблюдение исчезло; на то, что местоимения в атрибутивных словосочетаниях ведут себя свободнее, указывали данные нашей предыдущей статьи. Что фразы *я **его** люблю* и *я **Ивана** люблю* имеют очень разную степень эмфатичности (т. е. аномальности?), ощутимо на слух; мы проверим, на что она опирается.

Материалом служили следующие тексты.

Проза: 1) разговорная речь: «Рассказы», 1, 2, из книги Г. А. Бариновой и Е. А. Земской [Баринова, Земская 1978: 80—96]; 2) деловая речь: «Уголовный кодекс РСФСР», изд. 1984, ст. 206—223; 3) Кантемир, «Письма о природе и человеке», письмо 2; 4) Ломоносов, «Слово о пользе химии»; 5) Пушкин, «Выстрел»; 6) Л. Толстой, «Хаджи-Мурат», 4—5; 7) А. Белый, «Кубок метелей», III, 1—3; 8) Маяковский, «Мое открытие Америки»: «Нью-Йорк». Тексты — почти исключительно повествовательные, реплики прямой речи единичны. (Но заметим,

что в «Хаджи-Мурате» из 9 инверсий 5 приходятся именно на эти единичные реплики.)

Стихи: 1) Кантемир, сатира 2; 2) Ломоносов, оды 1747—1748; 3) Пушкин, «Евгений Онегин», гл. 8; 4) Пушкин, «Борис Годунов», сц. 5, 7, 9; 5) Некрасов, «Недавнее время»; 6) А. Белый, «Пепел» (начало); 7) Маяковский, американские стихи, «Полн. собр. соч.», VII (1958), 31—73; 8) Бродский, «Часть речи» и другие стихи 1976 г. Стихотворные размеры: силлабический 13-сложник, 4-ст. и 5ст. ямб, 3-ст. анапест и разные другие (преимущественно силлабо-тонические у Белого, дольник у Маяковского, аморфный тонический стих у Бродского). Впрочем, какая-либо связь между стихотворными размерами и инверсиями дополнений на рассмотренном материале не обнаруживается.

Обычный объем каждой выборки — 200 сочетаний «глагол + дополнение» (для разговорной речи — 216). Опыт показывает, что при таком объеме прибавление нового материала уже почти не меняет пропорций его состава: самое большее, возможны колебания плюс-минус 2 %. В трех случаях, где колебания оказывались больше, объем материала увеличивался до 300 сочетаний (стихи Белого, Маяковского и Бродского).

Учитывались только дополнения, выраженные существительными (в том числе — субстантивированными прилагательными) и местоимениями. Учитывались только дополнения при глаголах (при личных формах, инфинитивах, императивах, причастиях, деепричастиях); дополнения при других частях речи, такие, как *довольный жребием своим* или *довольство жребием своим,* не учитывались. Дополнения в вопросительных предложениях и в начале придаточных предложений с их стандартизованными инверсиями не учитывались. Все (довольно многочисленные) случаи, когда были возможны колебания, косвенное это дополнение или обстоятельство (*домá с небес обрываются, от счастья дрожа*), отсеивались. Мы старались учитывать только несомненные случаи — может быть, даже с излишней перестраховкой.

Прямым порядком слов считался порядок «глагол-дополнение», обратным — «дополнение-глагол». Дистантные конструкции типа *странную племянник пишет новость* («Борис Годунов») рассматривались как прямой порядок глагола и дополнения.

Вот средние и детализированные показатели доли инверсий среди сочетаний «глагол + дополнение» и доли местоимений среди этих дополнений. В первом столбце (средний процент инверсий) без скобок указан процент инверсий по всем дополнениям, в скобках—только по дополнениям, выраженным существительными. Все показатели — в процентах; детализированные показатели, чтобы не было иллюзии точности, округлены. Показатели в абсолютных цифрах приводятся ниже, в приложении. Сокращения: *П* — прямые, *К*— косвенные дополнения, *пр* — прямой и *об* — обратный порядок слов.

	Процент инверсий				Доля местоимений			Порядок слов		Соотн. П:К
ПРОЗА	*ср.*		*П.*	*К.*	*ср.*	*П.*	*К.*	*пр.*	*об.*	
Разг. речь	44	(23)	40	50	40	30	55	20	70	50:50
Делов. речь	0,5	–	1	–	–	–	–	–	–	28:72
Кантемир	38	(32)	30	50	22	20	30	15	35	60:40
Ломоносов	58	(56)	50	70	8	5	15	5	10	53:47
Пушкин, В	17	(6)	10	25	30	25	40	25	75	54:46
Толстой	5	(5)	2	7	18	20	15	18	0	51:49
Белый	19	(25)	5	30	12	10	15	15	5	25:75
Маяковский	8	(5)	10	5	14	15	10	10	(45)	52:48
СТИХИ										
Кантемир	46	(42)	35	60	19	5	35	15	25	51:49
Ломоносов	54	(51)	45	60	12	5	20	10	15	47:53
Пушкин, ЕО	46	(37)	40	55	30	15	45	15	45	48:52
Пушкин, БГ	40	(36)	30	50	16	15	20	10	25	53:47
Некрасов	45	(42)	45	45	16	15	20	10	20	58:42
Белый	41	(41)	35	45	9	12	7	10	10	42:58
Маяковский	41	(41)	40	45	6	10	5	5	10	53:47
Бродский	17	(16)	17	17	9	10	5	5	15	50:50

Из таблицы видно: 1. Наиболее устойчивая пропорция — соотношение прямых и косвенных дополнений в целом. В разговорной речи она— 50 : 50, в литературной прозе она колеблется (кроме немногих исключений) в узких пределах 51—54 % прямых, в стихах разброс больше: 47—53 % прямых. Напоминаем, это только приглагольные дополнения, да и то не все, поэтому делать выводы о пропорциях прямых и косвенных дополнений в русской речи вообще пока преждевременно. Если считать значимым, что в прозе средняя доля прямых чуть выше, чем в стихах, то можно осторожно предположить, что это потому, что проза (обычно) динамичнее, чем стихи, и в ней больше действенных переходных глаголов.

Резких исключений — два. В деловой речи процент косвенных дополнений взлетает с 45—50 % до 72 %: это может быть от специфики материала — уголовного кодекса с его повторяющейся формулой «наказывается тем-то, или тем-то, или тем-то». В прозе Белого процент косвенных дополнений взлетает даже до 75 %: это может быть от специфики стиля «Кубка метелей» с его навязчивой орнаментацией творительными падежами, не всегда сводимыми к простым сравнениям (*В опушенном окне свистом, блеском, ароматом предвесенним сквозной*

омофор снеговой парчою царапал окна. Белым шлейфом... точно неслась по комнатам... Вьюга распылилась дымом бледных снегов — зацвела горстью спелых цветов...). Видимо, можно предположить, что хотя бы иногда доля косвенных дополнений (и процентный состав падежей?) может быть объективным показателем стиля.

Менее резких исключений — три. 58 % косвенных дополнений в стихах Белого — это, видимо, проявление того же его индивидуального стиля (смягченное, потому что в стихах автору были доступны и другие приемы). Объяснить некоторое повышение процента прямых дополнений в сатирах Кантемира и Некрасова мы не беремся.

2. Что касается собственно доли инверсий, то здесь прежде всего бросается в глаза контраст между очень высоким процентом их в разговорной речи и почти нулевым — в деловой речи. Это соответствует обычному представлению о том, что разговорная речь повышенно эмфатична и этим стимулирует инвертированный порядок слов; однако что доля этих инверсий доходит почти до половины, едва ли не ставя под сомнение нормативность порядка слов S-V-O, — этого, кажется, никто не предполагал.

Почему это обычно не ощущается и почему эти проценты инверсий не угрожают схеме S-V-O, — видно из показателей в скобках. Дело в том, что очень большая часть этих инверсий приходится на местоимения — на *я его люблю*, а не на *я Ивана люблю.* Если их отсеять, то доля «настоящих» инверсий — среди существительных — в разговорной речи упадет с 44 до 23 %. Только они, вероятно, и могут считаться в какой-то мере эмфатическими. Это тоже гораздо больше, чем в литературной прозе, но хотя бы не катастрофически больше. Из этого важный вывод: говорить о том, что нормальный порядок членов предложения в русской речи — «глагол — дополнение», можно лишь применительно к дополнениям, выраженным существительными; применительно к местоимениям это требует очень больших оговорок. Как кажется, это интуитивно ясно всем, но в научной литературе подчеркнуто недостаточно.

Далее, бросается в глаза особое место двух авторов в нашем историческом ряду — одного из первых, Ломоносова, и самого последнего, Бродского.

Обычно представляется, что эволюция порядка слов в русском литературном языке шла от искусственного обилия инверсий к естественному преобладанию прямого порядка слов, и что при этом в поэзии инверсии держались гораздо дольше, чем в прозе. Наши цифры подтверждают это общее представление. Доля инверсий существительных в прозе у Кантемира — 32 %, а у Пушкина, Толстого и Маяковского — в среднем 5 %, разница — вшестеро. (Что А. Белый со своими 25 % выбивается из этого ряда, легко объясняется поэтизированным стилем его прозы.) Доля инверсий существительных в стихах у Кантемира — 42 %, а у Пушкина, Некрасова и Маяковского — в среднем 39 %, разница почти неощутима. (И Белый в этом общем ряду ничем не отличается от Маяковского). Стоит, впрочем, напомнить, что называть прямой порядок слов «естественным» можно

лишь условно. В «Хаджи-Мурате» процент инверсий существительных в прямой речи, по дополнительным подсчетам действительно около 24% (в репликах солдат и мужиков выше, в репликах офицеров ниже), то есть почти совпадает с 23% в разговорной речи; зато процент инверсий существительных в авторской речи — лишь около 2%, перед нами намеренный контраст. Такое преобладание прямого порядка слов, как у Пушкина и Толстого, не менее, если не более «искусственно», чем повышенная инверсированность у Кантемира.

Ломоносов выделяется из этого ряда по двум признакам. Во-первых, исторически он позже Кантемира, но показатель инвертированности у него не ниже, а выше — как в прозе (приблизительно на 20%), так и в стихах (приблизительно на 10%). Во-вторых, и это еще важнее, у него одного показатель инвертированности в прозе не ниже, а выше, чем в стихах (приблизительно на 5%). При этом если во всем материале «Слова о пользе химии» (200 дополнений) процент инверсий — 58%, то в начальной его части (50 дополнений) — целых 85%. Инверсии явно выступают признаком высокого стиля, в котором проза нуждается больше, чем стихи, а риторический зачин больше, чем основное рассуждение. В атрибутивных словосочетаниях Ломоносова, обследованных нами ранее, показатель инвертированности в высокой прозе и в стихах тоже был почти одинаков. Однако там этот инвертированный стиль был прочнее закреплен за высокими жанрами: в «Похвальном слове... Елисавете» было 22% инвертированных определений, а в «Российской грамматике» меньше 15%. Здесь же, в объектных словосочетаниях, инвертированный стиль втягивает в себя и нейтральные жанры: в «Слове о пользе химии» — 58% инвертированных дополнений, а в «Кратком руководстве к красноречию» (только авторский текст, без иллюстративных цитат!) — даже больше, 63%: «*От происхождения доказывают таким образом... Когда есть то, что какую вещь производит и с происходящим ненарушимый взаимный союз имеет, то следует и происходящее... Ежели ж меж ними такого союза нет, то о происходящем только вероятно заключается...*» (§ 86). Видимо, Ломоносов полагал, что инверсия дополнения есть явление общеязыковое, допустимое в любом жанре, тогда как инверсия определения есть явление стилистическое, допустимое только в высоком жанре. Чем он при этом руководствовался, — пока не решаемся сказать; во всяком случае, это было частью долгой борьбы между латинской и французской моделью русского литературного синтаксиса. Борьба эта, как известно, растянулась на весь XVIII век и кончилась крахом латинской ломоносовской модели: уже у Карамзина, по предварительным подсчетам, доля инвертированных дополнений падает до 12% (а без местоимений — до 7%) — почти как у Пушкина и Толстого.

Бродский стоит на противоположном конце исторической последовательности наших авторов. Он выделяется тем, что у него, в противоположность Ломоносову, не проза повышает свою инвертированность до уровня стиха и более, а стих понижает свою инвертированность почти до уровня прозы. Мы видели, каким темпом шло падение инвертированности в прозе: перелом на Карамзине

7 – 6752

и Пушкине, достигнутый минимум у Толстого. Мы могли бы ожидать того же, с подобающим запозданием, и в стихах. Но запоздание затянулось: от Кантемира до Маяковского показатель инвертированности стиха держится почти на одном уровне, 40—45 % (среди существительных — 35—42 %). Вначале разница между инвертированностью стиха и прозы была невелика; когда проза стала освобождаться от инверсий, разница эта сделалась огромна. Отказа, вслед прозе, от высокой инвертированности можно было ожидать от Маяковского, но этого не случилось: в своей контрастной игре поэтизмами и прозаизмами он предпочел прозаизировать лексику и стих, но оставить поэтизированными тропику и синтаксис. Только у Бродского показатель инвертированности стиха падает в два с лишним раза, до 16—17 %. Были ли у него предшественники, мы не знаем. Может быть, были среди поэтов, писавших свободным стихом: в свободном стихе традиционные поэтические инверсии многими ощущались как стилистический диссонанс. Сказался ли на его синтаксисе переход от (преимущественно) силлабо-тонических размеров, которыми он писал до эмиграции, к тоническому стиху 1970-х гг., мы тоже пока не знаем: это еще предстоит исследовать.

Наконец, что касается инвертированности прямых и косвенных дополнений по отдельности, то сразу бросается в глаза закономерность: косвенные инвертируются чаще, чем прямые. (Исключений три: проза Маяковского, в которой инверсий вообще ничтожно мало, и стихи Некрасова и Бродского, у которых прямые и косвенные дополнения инвертируются поровну). Может быть, это значит, что прямые дополнения важнее для общего смысла фразы, поэтому требуют больше ясности и поэтому строже соблюдают привычный порядок V-O. Когда проза начинает освобождаться от инверсий, то в первую очередь отвергаются инверсии прямых дополнений: у Кантемира и Ломоносова инверсий прямых дополнений лишь ненамного меньше, чем инверсий косвенных, у Пушкина и Белого их меньше уже в несколько раз. В стихах, наоборот, инверсии прямых дополнений постепенно нарастают: у Кантемира, Ломоносова и Пушкина их в полтора раза меньше, чем инверсий косвенных, а у Некрасова, Белого, Маяковского и Бродского они почти сравниваются. Насколько значимы эти эволюционные тенденции и чем они объясняются, сказать пока трудно.

3. Наконец, рассмотрим некоторые особенности положения местоимений среди дополнений. Наибольшую долю, 40 %, они составляют в разговорной речи. Это легко понять: разговор — это речь повышенной связности (опирающейся на ситуацию беседы), а именно местоимения являются главными носителями связности текста. На следующем месте по частоте местоимений, 30 %, стоит проза Пушкина и «Евгений Онегин». В «Выстреле» это обилие местоимений тоже можно объяснить повышенной связностью его конспективного стиля. Но к 8 главе «Онегина» такое объяснение вряд ли применимо: здесь высокая доля местоимений остается пока загадкой (тем более интригующей, что в смежном «Борисе Годунове» доля местоимений вдвое меньше, 16 %). Далее большинство показателей в прозе колеблется в пределах 12—22 %, в стихах —

в основном в пределах 12—19 %, разницы почти нет. Минимальные показатели в стихах, 6—9 %, мы находим у трех поэтов XX века — вероятно, это значит, что лирические тексты в XX в. стали менее связными и более отрывистыми (как у Маяковского, так и у Бродского). Как кажется, интуитивному ощущению это не противоречит. Минимальный показатель в прозе, 8 %, неожиданно оказывается в ораторской прозе Ломоносова. Здесь о несвязности не может быть и речи, так что должны были действовать другие причины: может быть, высокий стиль предпочитает избегать невыразительных местоимений и называть предметы и понятия настоящими именами. (В стихах Ломоносова доля местоимений тоже ниже, чем у Кантемира, Пушкина и Некрасова.) Почти полное отсутствие местоимений в деловой прозе уголовного кодекса комментариев не требует.

Главная особенность поведения местоимений в синтаксисе дополнений уже была названа: они гораздо свободнее (почти вдвое) поддаются инверсии, чем существительные. Вот доля инвертированных дополнений-существительных и дополнений-местоимений:

Литер. проза:	сущ.	15%,	мест.	30%
Стихи XVIII—XIX в.:	сущ.	40%,	мест.	65%
Стихи XX в.:	сущ.	30%,	мест.	55%

Из подсчетов по прозе исключена была аномально инвертированная проза Ломоносова. Из подсчетов по стихам были выделены стихи трех поэтов XX в. с их общей пониженной долей местоимений. Материал здесь мал и поэтому показатели ненадежны, однако общее снижение доли инверсий по сравнению с XIX веком (среди существительных — резче, среди местоимений — слабее) представляется вполне правдоподобным.

Тяготение местоимений к роли прямых или косвенных дополнений тоже имеет некоторое своеобразие. Мы видели, что суммарные пропорции прямых и косвенных дополнений, за единичными исключениями, устойчивы и колеблются около 50%. Однако в отдельности существительные и местоимения ведут себя по-разному. Вот доля косвенных дополнений среди дополнений-существительных и дополнений-местоимений:

Литер, проза:	сущ.	50%,	мест.	55%
Стихи XVIII—XIX в.:	сущ.	55%,	мест.	75%
Стихи XX в.:	сущ.	55%,	мест.	45%

Мы видим: в прозе пропорции прямых и косвенных дополнений среди существительных и местоимений, действительно, почти одинаковы. В стихах же Кантемира, Ломоносова, Пушкина и Некрасова картина резко меняется: местоимения явно стремятся замещать не прямые, а косвенные дополнения. Вероятно, это опять значит: прямые дополнения в большей степени несут на себе смысл фразы и поэтому существительные в них держатся прочнее, чем в косвенных дополнениях. У трех поэтов XX века эта особенность исчезает. Означает ли это не-

которое приближение синтаксиса стиха к нормам прозы или объясняется лишь недостаточностью материала, — сказать трудно.

Таковы первые результаты обследования порядка слов в прозе и стихе с помощью подсчетов. Конечно, все эти предварительные выводы подлежат дальнейшей проверке. Во всяком случае, уже ясно, на чем интереснее всего сосредоточить внимание дальше: на изменениях порядка слов в прозе между Ломоносовым и XIX веком и в стихе — между XIX веком и Бродским.

Приложение

Здесь приводятся абсолютные числа, по которым рассчитаны проценты в вышеприводимых таблицах: число прямых и косвенных дополнений с прямым и обратным порядком слов в каждой группе нашего материала. В каждом столбце указывается без скобок общее число дополнений и затем в скобках — число дополнений, выраженных местоимениями.

	Прямой порядок				*Обратный порядок*			
	прямые		*косвен.*		*прямые*		*косвен.*	
ПРОЗА								
Разг. речь	69	(9)	55	(13)	42	(21)	54	(45)
Делов. речь	57	–	142	–	1	–	–	–
Кантемир	83	(8)	40	(9)	36	(10)	41	(17)
Ломоносов	55	(1)	28	(2)	52	(3)	65	(11)
Пушкин	96	(18)	70	(21)	11	(10)	23	(16)
Толстой	101	(19)	90	(16)	2	–	7	–
Белый	49	(5)	106	(18)	2	–	43	92)
Маяковский	92	(12)	91	(8)	11	(5)	6	(3)
СТИХИ								
Кантемир	67	(3)	41	(13)	35	(1)	57	(23)
Ломоносов	51	(1)	41	(7)	42	(3)	66	(14)
«Евг. Онегин»	58	(4)	48	(14)	39	(10)	55	(32)
«Бор. Годунов»	73	(7)	47	(5)	33	(7)	47	(13)
Некрасов	63	(5)	48	(9)	53	(10)	36	(8)
Белый	80	(9)	95	(6)	45	(6)	80	(7)
Маяковский	98	(2)	74	(3)	62	(9)	66	(4)
Бродский	124	(5)	124	(5)	26	(7)	26	(1)

«ДЛИННОХВОСТЫЕ» СЛОВА В СИНТАКСИСЕ СТИХА[1]

1. Термин «пиррихиеобразующие слова» был введен в русское стиховедение М. А. Красноперовой. При всей громоздкости он оказался необходим и плодотворен. Он означал слова, имеющие два и более безударных слога подряд, — то есть такие, которые в строке ямба и хорея неизбежно порождали пропуск ударения на одном из сильных мест. Выделение этих слов и наблюдение над их распределением по строке помогло решить главную проблему истории русских двухсложных размеров — эволюцию вторичного ритма 4-ст. ямба от рамочного к альтернирующему звучанию. Но это не все: мы можем увидеть, что выделение этих слов важно для исследования не только ритма, но и синтаксиса стиха.

В самом деле, исследование ритмического словаря русского языка, дифференцированного по частям речи, показало, что разные части речи тяготеют к разным типам пиррихиеобразующих слов. Это относится прежде всего к двум частям речи: прилагательному и глаголу; существительное ведет себя нейтрально. Прилагательные предпочитают «длиннохвостые» слова, в которых безударные двух- и трехсложия стоят после ударного слога: на них приходится безударное окончание прилагательного (преимущественно за счет суффиксов и флексий: *красный*, *красная*, *красненький*, *красненькая*). Глаголы предпочитают «длинношеие» слова, в которых безударные двух- и трехсложия стоят перед ударным слогом: на них приходится безударный зачин глаголов (преимущественно за счет приставок и проклитик: *бежал*, *побежал*, *перебежал*, *не перебежал*, *и не перебежал*). Предварительные подсчеты по этому материалу опубликованы в статье «Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише» [Гаспаров 1984: 169—185]. Причастия и некоторые местоимения (*самый*, *который*) по строению и словоизменению сходны с прилагательными и в предлагаемых подсчетах причисляются к ним.

В стихотворной строке пиррихиеобразующее слово является определяющим в двух отношениях: от его положения в строке зависит ритм, а от его строения — восходящего, глагольного типа ударности или нисходящего, «прилагательного» — зависит частеречевое заполнение строки и тем самым ее синтаксис. Строка 4-ст. ямба состоит по большей части из трех слов; возможности

[1] Предлагаемая статья написана М. Л. Гаспаровым. Через несколько лет она была опубликована в ИАН ОЛЯ, 2001, № 1, с. 130—137, под двумя именами: М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева. Этот совместный вариант отличается первым (вводным) абзацем и одним добавочным примером в тексте. Здесь напечатан первый (принадлежащий только Гаспарову) вариант.

частеречевого заполнения этих слов ограничены; а когда одно из этих слов стремится быть глаголом или прилагательным, оно несет с собой синтаксические связи, определяющие все строение строки. Так возникают повторяющиеся ритмико-синтаксические клише; а если в них повторяется какое-нибудь конкретное слово, они превращаются в ритмико-синтаксические формулы. Формульное строение народного стиха давно известно фольклористам; теперь становится все виднее, что такое же формульное строение, только менее ярко выраженное, имеет и литературный стих. Поэт мыслит не отдельными словами, а целыми словосочетаниями.

Интереснее всего проследить это на крайних типах пиррихиеобразующего слова — на таких, которые кончаются (или начинаются) не на два, а на целых три безударных слога: *таТАтатата, ТАтатата.* «Длиннохвостые» слова такого рода могут занимать в строке 4-ст. ямба лишь немногие позиции: при пропуске ударения на III стопе (частый случай) — в словораздельных вариациях IV.4 и IV.8, а при пропуске ударения на II стопе (редкий случай) — в словораздельных вариациях III.7 и III.8; Примеры:

5-сложное слово:	Тиха *украинская* ночь	(вариация IV.4)
	Премудростию в свет зовут	(вариация IV.7)
	И радостнейший оный час	(вариация III.8)
4-сложное слово:	Живее *творческие* сны	(вариация III.8)

Все эти словораздельные вариации в русском классическом стихе встречаются редко. У Пушкина, например, нет ни одной строки III.7 и только две строки III.8 (*Кто ж вызовется, дети, други?* в «Руслане и Людмиле» и *Наскучила нам эта доля* в «Братьях-разбойниках»). Мы взяли для рассмотрения все строки с подобными словами из 4-ст. ямба Пушкина («Евгений Онегин», все поэмы и послелицейская лирика, кроме эпических набросков и мадригально-эпиграмматических мелочей) — 148 строк вариации IV.4 и 58 строк вариации IV.8, а для сравнения — все строки из од Ломоносова (торжественные оды 1745—1764 и перевод оды Руссо «На счастье») и од Сумарокова (торжественные оды 1755—1774, писанные классическими 10-стишиями) — 39 строк IV.4 и 26 строк IV.8, а также 26 строк вариаций III.7 и III.8, к которым мы прибавили упомянутые две строки из Пушкина.

Строки брались как с женскими, так и с мужскими окончаниями: женских оказалось больше, около 70 %, мужских около 30 %. Это объясняется тем, что в строках с женскими окончаниями последнее слово (после «длиннохвостого») — двухсложное с ударением на 1-м слоге (*Его умолкнувшая **лира***), а в строках с мужскими окончаниями — односложное (*Тиха украинская **ночь***); соотношение же ритмических слов типа *лира* и типа *ночь* в русском языке приблизительно составляет именно 70:30.

Первое, что бросается в глаза в нашем материале, — это резкая разница пропорций частей речи в словах нашего типа в прозе и в стихе. Мы сказали, что

к словам с длинными безударными окончаниями тяготеют преимущественно прилагательные, — но и среди глаголов имеются формы с такими окончаниями (в частности, на *-ся*). Поэтому в прозе доля глаголов отстает от прилагательных лишь сравнительно ненамного; в стихе же разница неожиданно становится огромной. Пропорции прилагательных (П), глаголов (Г) и прочих частей речи (Пр.), преимущественно существительных, таковы:

		П	*Г*	*Пр.*
5-сложное слово (*таТАматата*)	в прозе:	48	42	10%
	в вар. IV.4:	88	7	5%
	в вар. III.7-8:	50	20	30%
4-сложное слово (*ТАматата*)	в прозе:	45	34	21%
	в вар. IV.8:	80	10	10%

Мы видим: доля прилагательных (и причастий) повышается приблизительно вдвое, а за счет этого доля существительных падает вдвое, доля же глаголов — втрое и вшестеро. Это не может быть отнесено к разнице стиля (статичного и динамичного) между прозой и стихом: в «Евгении Онегине» в целом глаголов приблизительно в 1,4 раза больше, чем прилагательных, а существительных — приблизительно в 2,3 раза. Это значит, что стих усиливает общеязыковую м о р ф о л о г и ч е с к у ю тенденцию — тяготение прилагательных к словам с длинным безударным концом.

Однако мы видим: эта тенденция усиливается только в вариациях IV.4 и IV.8, где «длиннохвостое» слово занимает срединную позицию. В вариациях III.7-8, где оно занимает начальную позицию, доля прилагательных практически не меняется, доля глаголов падает лишь вдвое, а доля существительных растет. Причина этому — в тенденциях русского синтаксиса. Стихотворная строка в классическом стихе стремится совпадать с синтагмой, анжамбманы ощущаются на этом фоне как более или менее редкий синтаксический курсив. А внутри синтагм действуют свои тенденции словорасположения, еще мало исследованные. Мы взяли 971 трехсловную синтагму из прозы Пушкина — из первых глав «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки». Доля основных частей речи на каждой из трех позиций такова:

	I	*II*	*III*
Глагол	26	29	17%
Существительное	31	18	63%
Местоим.-существ.	13	12	6%
Прилагательное	9	21	6%
Местоим.-прилаг.	4	9	1%
Наречие	10	8	5%
Прочие части речи	7	3	2%

Существительные (с их местоимениями) сосредоточиваются на I и особенно на III позициях, прилагательные — на II позиции. Это соответствует преобладающему порядку слов русского языка: подлежащее — сказуемое — дополнение или обстоятельство. Подлежащее в последовательности связных фраз обычно уже не ново для читателя (является темой), и меньше нуждается в определении-прилагательном, чем дополнение или обстоятельство (являющиеся ремой), — поэтому прилагательные, служащие определениями к дополнениям и обстоятельствам, скапливаются на II позиции. Однако это не значит, что они на этой позиции господствуют (как в стихе): глаголы, существительные и прилагательные распределяются на ней в прозаических синтагмах поровну (приблизительно по 30 %). Это значит, что стих усиливает общеязыковую синтаксическую тенденцию — тяготение определений ко II позиции, а определяемых к III позиции трехсловных синтагм.

Когда 80—88 % «длиннохвостых» слов на II позиции IV.4 и IV.8 вариаций являются прилагательными и их аналогами, то естественно, что следующее за ними слово на III позиции оказывается определяемым существительным. Действительно, пара «прилагательное + существительное» образует в этих вариациях завершение строки в 82 % случаев (165 строк из 206). Это у Пушкина; у Ломоносова и Сумарокова процент прилагательных на II позиции только 74 %, и соответственно пара «прилагательное + существительное» образует завершение строки только в 68 % случаев (44 строки из 65). Мы видим, что обе отмеченные нами тенденции усиливаются от XVIII в. к XIX в.: стих как бы унифицируется, господство ведущего типа слова и строки становится более безраздельным. Интересно будет исследовать дальнейшее развитие этих тенденций; у Брюсова, по предварительным подсчетам, доля «длиннохвостых» прилагательных на II позиции — 87 % (как у Пушкина), а доля завершений «прилагательное + существительное» — 74 % (ниже, чем у Пушкина), но эти цифры ненадежны по малости материала: всего 31 строка вариаций IV.4 и IV.8.

2. Пара «прилагательное + существительное» образует основу ритмико-синтаксических клише вариаций IV.4 и IV.8. Этой паре могут предшествовать на I позиции существительное, прилагательное (с их местоимениями) и глагол; реже — наречие и вспомогательные слова (союзы, вопросительные и указательные слова и пр.). Подсчет показывает, что половина всех строк приходится только на 5 ритмико-синтаксических клише.

Для условных обозначений ритмико-синтаксических клише мы будем пользоваться следующими знаками: П — прилагательное (П — причастие, П — местоимение-прилагательное, П и П — краткие формы прилагательных и причастий), С — существительное (С — местоимение-существительное), Г — глагол, Н — наречие, Х — вспомогательное слово; слова согласованные обозначаются буквами одной высоты, в словосочетаниях с управлением управляющее слово обозначается прописной буквой, а управляемое — строчной; смежные слова, имеющие синтаксическую связь, обозначаются буквами без пробела между

ними, не имеющие синтаксической связи — буквами с пробелом; однородные члены предложения отмечаются знаком тире; если слово не имеет синтаксической связи ни с одним из остальных слов в строке, оно отделяется запятой или косой чертой. В ссылках на примеры мы будем пользоваться следующими знаками: для лирических стихотворений — год написания; для поэм: БР — «Братья-разбойники», БФ — «Бахчисарайский фонтан», ГН — «Граф Нулин», Е — «Езерский», ЕО — «Евгений Онегин», КП — «Кавказский пленник», МВ — «Медный всадник», П — «Полтава», РЛ — «Руслан и Людмила», Т — «Тазит», Ц — «Цыганы». При ЕО, КП, МВ, П и РЛ цифрой (через запятую) обозначается номер главы, песни или части.

а) Самый частый случай — когда прилагательному с существительным предшествует местоименное прилагательное (условное обозначение: П **ПС**, П ***П*С**). Таких строк — 38 (из общего количества 148 + 58 = 206 строк вариаций IV.4 и IV.8); три четверти их приходится на вариацию IV.4 с женским окончанием. Примеры: IV.4ж: *Моя студенческая келья* (ЕО8), *Мои хладеющие руки* (1830), *Мою утраченную младость* (РЛ5), *Мою неопытную младость* (КП2), *Твое задумчивое пенье* (ЕО1), *Твоя проказливая лира* (1822), *Твои пленительные очи* (БФ), *Свои пленительные звуки* (1823), *Свои послушливые стрелы* (1828), *Свою воинственную руку* (1819), *Свою доверчивую совесть* (ЕО2)... *К его язвительному спору* (ЕО1), *Его язвительные речи* (1823), *Его умолкнувшая лира* (ЕО6), *Его тоскующую душу* (РЛ2), *Его тоскующие кости* (Ц), *Его закованные ноги* (КП1), *Ее изнеженные пальцы* (ЕО2), *Ее потупленные взоры* (1819), *Ее младенческая воля* (БФ)... *Одно божественное чувство* (БФ), *Одни торжественные оды* (ЕО4)... IV.4м: *Мои счастливейшие дни* (ЕО1), *Его молоденькая дочь* (Ц), *Его тоскующую лень* (ЕО1), *Ее рассеянную лень* (ЕО7), *Его развенчанную тень* (1821), *Его страдальческая тень* (ЕО6)... IV.8ж: *Пусть наша ветреная младость* (1820), *Так наше ветреное племя* (ЕО2), *Но наше северное лето* (ЕО4).

б) Следующий по частоте случай — когда прилагательному с существительным предшествует управляющий глагол, по отношению к которому они являются дополнением или обстоятельством (обозначение: **Г пс**, **Г *п*с**). Таких строк — 31. Примеры: IV.4ж: *Провел невидимые годы* (РЛ1), *Бросал в неведомые воды* (МВ), *Идет под дремлющие своды* (РЛ1), *Приду под липовые своды* (1817), *Прияв губительные меры* (РЛ2), *Он льет мучительные слезы* (РЛ5), *Нося мучительное бремя* (1817), *Вверял изнеженные звуки* (1830), *Разбей изнеженную лиру* (1817)... IV.4м: *Вдался в задумчивую лень* (ЕО4), *Сойду в таинственную сень* (ЕО6), *Бежит в серебряную дверь* (РЛ2), *Ведет кочующие дни* (Ц), *Влачу закованные дни* (1824). IV.8ж: *Люблю я бешеную младость* (ЕО1), *Люблю я дружеские враки* (ЕО4), *Держу я счастливое стремя* (ЕО1)... IV.8м: *Дождусь ли радостного дня?* (1830), *Проводит набожную ночь* (1819).

в) Далее, уже значительно реже, — случай, когда прилагательному с существительным предшествует согласованный глагол, при котором они являются подлежащим (обозначение: **Г ПС**, **Г *П*С**). Таких строк — 13. Примеры: IV.4ж:

Летят задумчивые взоры (1820), *Гремят отдвинутые стулья* (ЕО5)... IV.4м: *Живут мучительные сны* (Ц), *Летит тоскующая тень* (1825), ср. *Явись, возлюбленная тень* (1830)... IV.8ж: *Летают пламенные взоры* (ЕО1), *Гадает ветреная младость* (ЕО5), *Поглотит медленная Лета* (ЕО6)... IV.8м: *Бледнела утренняя тень* (РЛ6), *Заржавит тягостная цепь* (КП2).

г) Далее следуют случаи, когда прилагательному с существительным предшествует существительное, подчиненное им как несогласованное определение (обозначение: **с ПС**, **с *П*С**). Таких строк — 11. Примеры: IV.4ж: *Войны стремительное пламя* (1830), *Детей условленные встречи* (ЕО3), ср. *Людьми пестреющие хоры* (ЕО7)... IV.4м: *Лесов таинственная сень* (ЕО4), *Любви пленительные сны* (ЕО3). IV.8м; *И сердца трепетные сны* (ЕО8). IV.8ж: *Неволи немощные слезы* (1817), *Богдана счастливые споры* (П1)... Порядок слов в этой конструкции — инверсированный, тем не менее она встречается в полтора раза чаще, чем конструкция с прямым порядком слов, где управляющим является первое существительное (**С пс**, Звезда *пленительного счастья*).

д) Наконец, прилагательному с существительным может предшествовать наречие, подчиненное прилагательному (или, чаще, причастию) (обозначение: **нПС**, **н*П*С**). Таких строк — 9. Примеры: IV.4ж: *Всегда возвышенные чувства* (ЕО2), *Весьма мучительное свойство* (ЕО8)... IV.4м: *Едва рождающийся день* (ЕО2)... 4.8ж: *И мягко устланные горы* (ЕО5)...

В совокупности, как сказано, эти пять ритмико-синтаксических клише составляют 50 % нашего материала. Из остальных конструкций самая частая — это существительное и при нем прилагательное с существительным в качестве несогласованного определения (**С пс**, упомянутая выше), таких строк — 7: *Звезда пленительного счастья* (1818), *Звездой двоюродного дяди* (Е), *В заботах суетного света* (1827), *В тревоге пламенного боя* (1825)... Остальные конструкции единичны: *Любви и ненависти яд* (РЛ1, **с-сС**), *Коня и трепетную лань* (П2, **С-ПС**), *Полна томительною думой* (РЛ, **П пс**), *Ночным подернутое паром* (Ц, **п *П*с**), *В тумане спрятанного солнца* (МВ, **с*П*С**), *Но вы, разрозненные томы, И вы, чувствительные дамы, О ты, эпическая муза* (ЕО4, ЕО7, ЕО7; С **ПС**) и т. п.

Особую группу составляют неполносвязные строки — такие, в которых одно из слов не имеет синтаксических связей в своей строке, а только за ее пределами: *Так пчел из лакомого улья* (ЕО5, **с/пс**, связующие слова *рой летит* — в следующей строке), *Другая кованые латы* (РЛ4, **п/пс**, связующее слово *снимает* — в предыдущей строке), *Нередко кучерские плети* (МВ2, **н/пс**, связующее *стегали* — в следующей строке), *Когда блистательная дама* (ЕО4, **х/пс**, связующее *подает* — в следующей строке) и т. п., всего 31 строка (15 %). По-видимому, это немного: в других вариациях у Пушкина доли неполносвязных строк таковы: IV.2ж — 22 %; IV.3ж — 25 %; IV.6ж — 20 %; IV.7ж — 19 %. Можно считать, что синтаксическая замкнутость строки в наших вариациях довольно высока, но сравнительный материал еще плохо обследован.

Тем более разнородно выглядят немногочисленные строки, оканчивающиеся не на прилагательное с существительным, а иным образом: *Моей мечтательницы милой* (ЕО7, **ПСП**), *Подъяв величественно шею* (РЛ2, **Гн с**), *Ночной подслушивает лепет* (БФ, **п Гс**), *Облатка розовая сохнет* (ЕО3, **СП Г**), *Возврата солнечного ждал* (КП1, **сп Г**), *Пошел христосоваться в рай* (1821, **Гг с**), *Меня преследуете вы* (ЕО8, сГС), *А сам он жалованьем жил* (Е, С **сГ**).

Сравнивать эти данные с материалом Ломоносова и Сумарокова рискованно: у них вариации IV.4 и IV.8 насчитывают только 65 строк, это слишком мало для статистики. Самые частые среди них — **Г пс**, 7 строк (*Противясь дерзостному бою, Взносите радостные клики, Мы ждем желаемого гласа...*); **С пс**, 6 строк (*Лучем божественного взора. Так мрак божественного гневу, О плод божественныя крови...*); **Г ПС**, 4 строки (*Сияли огненные светы, Разверзлось огненное море, Настали Августовы лета...*); **х ПС**, 4 строки (*Среди осьмнадесята века, Среди торжественного звуку, Среди пылающего строю...*). Общая доля этих четырех самых частых клише — 32 %, общая доля четырех самых частых клише у Пушкина была 46 %; видимо, можно сказать, что степень клишированности нарастает от XVIII к XIX в. Здесь предстоят подсчеты по иным словораздельным вариациям, с большим числом строк. Из других повторяющихся конструкций у Ломоносова и Сумарокова можно отметить гипербатон **п Гс** (*Драгой довольствуяся частью, Всему доказывая свету*) и обращение С, **ПС** (*А ты, возлюбленная лира, И вам, возлюбленные Музы*) — и то и другое мы в небольших количествах отмечали и у Пушкина.

Тем более пеструю картину дают скудные 28 строк вариаций III.7 и III.8. Только две конструкции повторяются хотя бы по два раза: **ПСГ** (*Там огненные ветры дуют, Там пламенные ветры дуют* — оба раза у Сумарокова, в одах 1758 и 1759 гг.) и **П ПС** (*Живительная ваша сила, Се Дмитриевы сильны плечи* — оба раза у Ломоносова). Примеры других конструкций, начинающихся на прилагательное, — *Как истинная чадам мать* (**П сС**), *И радостнейший оный час* (**П** ПС), *На сродное им небо зрит* (**псГ**); начинающихся на глагол, — *Наскучила нам эта доля* (**Г** ПС), *Утешила ты в слезно время* (**Г сп**), *Кто ж вызовется, дети, други?* (**Г**, **С-С**); начинающихся на существительное, — *Премудростию в свет даны* (**с с<u>П</u>**), *Евангелия зрим мы свет* (**с Гс**), *О радостию полный день* (**сПС**).

3. Уже при просмотре типичных ритмико-синтаксических клише Пушкина мы могли заметить частые повторения отдельных слов (и даже словосочетаний), превращающие ритмико-синтаксические клише в ритмико-синтаксические формулы. Проще всего это объясняется тем, что 5- и 4-сложные прилагательные с длинным безударным «хвостом» не так уж многочисленны, а с ограничениями, налагаемыми на лексику поэтическим стилем, тем более. Поэты, по-видимому, не избегают этого однообразия и порою пользуются удобными для стиха словосочетаниями как готовыми штампами (ср. только что приведенный пример из Сумарокова: *Там огненные ветры дуют, Там пламенные ветры дуют*).

У Пушкина 173 строки вариаций IV.4 и IV.8 имеют в середине «длиннохвостое» прилагательное или причастие. Из них в 72 строках (41,5 %) стоит прилагательное, употребленное не один раз. Вот эти строки, задающие основу формульности рассматриваемых ритмических вариаций; жирным выделены строки, где, кроме прилагательного, повторяется и существительное, т. е. налицо формула в полном смысле слова. По 5 раз повторены: *Летит тоскующая тень* (1825), *Его тоскующую лень* (ЕО1), *Его тоскующую душу* (РЛ2), *Его тоскующие кости* (Ц), *Покой тоскующего друга* (КП2); *Живут мучительные сны* (Ц), *Он льет мучительные слезы* (РЛ5), *Весьма мучительное свойство* (ЕО8), *Нося мучительное бремя* (1817), *Его мучительная лапа* (1819). По 4 раза: *Любви пленительные сны* (ЕО3), *Свои пленительные звуки* (1823), *Твои пленительные очи* (БФ), *Звезда пленительного счастья* (1818); *Вдался в задумчивую лень* (ЕО4), *Твое задумчивое пенье* (ЕО1), *Летят задумчивые взоры* (1820), *Какой задумчивый в них гений* (1828); *Летают пламенные взоры* (ЕО1), *В страну, где* ***пламенную младость*** (КП1), *Зато и* ***пламенная младость*** (ЕО2), *В тревоге пламенного боя* (1825); *Вверял* ***изнеженные звуки*** (1830), *И лишь* ***изнеженные звуки*** (1817), *Разбей изнеженную лиру* (1817), *Ее изнеженные пальцы* (ЕО2); *Твоя серебряная пыль* (1824), *Бежит в серебряную дверь* (РЛ2), *Ковши, серебряные чаши* (РЛ1), *В ее серебряные чаны* (РЛ4). По 3 раза: *Когда* ***возвышенные чувства*** (1823), *Всегда* ***возвышенные чувства*** (ЕО2), *Того возвышенного галла* (1817); *Лесов* ***таинственная сень*** (ЕО4), *Сойду в* ***таинственную сень*** (ЕО6), *К себе, к таинственному древу* (ЕО8); *Пусть наша* ***ветреная младость*** (1820), *Гадает* ***ветреная младость*** (ЕО5), *Так наше* ***ветреное племя*** (ЕО2; ср. у Баратынского, на 4 года раньше: *Что наше* ***ветреное племя****?*); *И жаром девственного сна* (БФ), *Сосуды в девственные волны* (РЛ6), *Но, други, девственная лира* (РЛ4); *Дождусь ли радостного дня?* (1830), *Их песен радостные гулы* (Ц), *Внемлите радостному кличу* (1824); *Свою воинственную руку* (1819), *Люблю воинственную живость* (МВ), *С брегов воинственного Дона* (БР). По 2 раза: ***Тиха украинская ночь*** (дважды в П2); *Одни* ***торжественные оды*** (ЕО4), *Прислал* ***торжественную оду*** (1824); *Бросал в неведомые воды* (МВ), *И вдруг неведомая сила* (РЛ2); *И, брося маленькую дочь* (Ц), *Как тонут маленькие дети* (КП2); *Люблю я бешеную младость* (ЕО1), *И кровь из бешеного зева* (РЛ3); *Его язвительные речи* (1823), *К его язвительному спору* (ЕО1); *Неволи немощные слезы* (1817), *И бури немощному вою* (КП1); *Повсюду ласковая встреча* (ЕО7), *Как часто ласковая муза* (ЕО8); *Держу я счастливое стремя* (ЕО1), *Богдана счастливые споры* (П1); *И сердца трепетные сны* (ЕО8), *И сердце трепетное вынул* (1826); *Бледнела утренняя тень* (РЛ6), *Скользя по утреннему снегу* (1829); *Его умолкнувшая лира* (ЕО6), *Давно умолкнувшие чувства* (ЕО4).

Интересно сравнить эти повторения определений с повторениями определяемых — т. е. существительных на последней позиции строки. Средняя доля существительных, повторенных не один раз, — 47 %, чуть выше, чем доля прилагательных. Но эта средняя доля складывается из 40 % повторений двухсложных

слов (в стихах с женскими окончаниями) и целых 68 % повторений односложных слов (в стихах с мужскими окончаниями). Односложных слов в русском языке меньше, и повторяться им приходится чаще. Среди односложных существительных 7 раз повторяется *тень* (утренняя, дружеская, тоскующая, страдальческая, возлюбленная, развенчанная, растрепанная), 6 раз *сны* (мучительные, пленительные, творческие, трепетные, девственные, ни с чем не связанные), 4 раза *дни*, *дня* (закованные, кочующие, счастливейшие, радостного), по 3 раза *сень* (оставленная, и 2 раза таинственная), *лень* (задумчивая, рассеянная, тоскующая), *ночь* (набожная, и 2 раза украинская) и *дочь* (маленькая, молоденькая, поруганная). Среди двухсложных существительных 7 раз повторяется *младость* (2 раза ветреная, 2 раза пламенная, бешеная, неопытная, утраченная), 4 раза *взоры* (задумчивые, отчаянные, потупленные, пламенные), *чувства, чувство* (умолкнувшие, божественные, 2 раза возвышенные) и *лира* (умолкнувшая, изнеженная, проказливая, девственная), 3 раза звуки (пленительные, 2 раза изнеженные), *руку*, *руки* (царственную, воинственную, хладеющие) и *своды* (липовые, дремлющие, дерзостные), по 2 раза *волны* (таврические, девственные), *встреча*, *встречи* (ласковая, условленные), *дама*, *дамы* (блистательная, чувствительные), *света*, *свету* (суетного, взыскательному), *споры*, *спору* (счастливые, язвительному), *снега*, *снегу* (растопленного, по утреннему), *оду*, *оды* (оба раза — торжественные), *келья*, *келью* (студенческая, заоблачную), *муза* (ласковая, эпическая), *кони* (спутанные, оседланные), *ноги* (закованные, слабеющие), *слезы* (мучительные, немощные). Особенно бросается в глаза повторяемость слов *тень*, *сень*, *лень* (и один раз *день*) — в «Евгении Онегине» из 15 строк вариации IV.4ж восемь строк — это *Едва рождающийся день*, *Его страдальческая тень*, *Лесов таинственная сень*, *Сойду в таинственную сень*, *Вдался в задумчивую лень*, *Его тоскующую лень*, *Ее рассеянную лень*, *Она в оставленную сень.*

Так складываются в стихе ритмико-синтаксические клише и формулы — начиная с таких ритмических типов слов, которые связаны с определенными частями речи (прилагательными и глаголами) и запас которых в языке ограничен. «Длиннохвостые» слова, кончающиеся на три безударных слога, — наиболее яркий этому пример; насколько меняется эта картина при укорачивании безударного конца и удлинении безударного начала слова, — это предстоит выяснить дальнейшими исследованиями.

КРАТКИЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ НА РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКОМ ПОСТУ

Ритмико-синтаксическими клише принято называть синтаксические конструкции, неоднократно повторяющиеся на одних и тех же ритмических позициях стиха. Если в таких конструкциях повторяются также и конкретные слова, то ритмико-синтаксическое клише превращается в ритмико-синтаксическую формулу [Гаспаров 1984].

Вот тринадцать начальных четверостиший из тринадцати русских стихотворений, написанных 4-стопным ямбом, почти все — с традиционной рифмовкой ЖмЖм, и все — с повторяющимся ритмико-синтаксическим клише в первой строке:

Осенний день был тускл и скуден,
А воздух неподвижно жгуч,
Терялся луч больных полуден
В бескрайности сгущенных туч...
(В. Брюсов, «Еще сказка», 1900)

Весенний день певуч и светел,
Черны и радостны поля.
Сегодня я впервые встретил
За старой ригой журавля...
(Н. Гумилев, «Маркиз де Карабас», 1910)

Весенний день горяч и золот, —
Весь город солнцем ослеплен!
Я снова — я: я снова молод!
Я снова весел и влюблен!
(И. Северянин, «Весенний день», 1911)

Сегодня день высок и ясен,
Даль — золотистая кайма.
Но воздух осени опасен
Для беспокойного ума...
(А. Альвинг, «Осень», 1912)

Осенний день высок и черен.
Уж нет в нем золотых частиц,
И на рассвете, вместо зерен,
Дробь попадает в горла птиц...
(А. Присманова, «Дичь», 1947)

Июльский день так прян и пышен
В убранстве ярко-золоченом.
Пригоршню спелых красных вишен,
Смеясь, ты бросила в лицо нам...
(С. Киссин (Муни), «Вакханты», 1907)

Грядущий день томящ и горек,
Как горько душное вчера.
Красавицы и вечера
Не для тебя, унылый Йорик!
(Стихи персонажа из повести А. Дроздова «Ее душа», 1917)

Насущный хлеб и сух и горек,
Но трижды сух и горек хлеб,
Надломленный тобой, историк,
На конченном пиру судеб...
(Б. Лившиц, 1920)

Осенний полдень сух и жарок;
И ветер с гор, и нет дождя,
И небо словно крылья арок
Победоносного вождя...
(Л. Рейснер, «Сентябрьское золото», 1914)

Сегодня вечер сер и душен,
Томит молочный пар реки...
О, я вам всей душой послушен,
Разуверения тоски...
(А. Альвинг, «Речной туман», 1912)

Сентябрьский вечер тих и розов,
Малейший *ветер* ранит слух.
Еще далеко до морозов,
Но воздух холоден и сух...
(Н. Минаев, сб. «Союз поэтов», II,1922)

Сентябрьский ветер строг и зорок —
Он вымел начисто луга,
Обвеял глиняный пригорок
И гладко причесал стога...
(Вад. Андреев, «Поэма об отце»,1935)

Как этот ветер свеж и нежен
И тихим счастьем напоен,
Как ослепительно безбрежен
Весенне-яркий небосклон!
(С. Киссин (Муни), «Весна», 1907)

Строение этого ритмико-синтаксического клише очевидно. Строка воспринимается как законченное по смыслу предложение, не нуждающееся в продолжении (только в трех случаях эта законченность оказывается мнимой: у Дроздова и дважды у Киссина). Первое слово — определение к подлежащему (11 раз) или обстоятельство (2 раза). Второе — подлежащее (на 2-й, ритмически сильной стопе 4-ст. ямба). Третье и четвертое сказуемое, выраженное двумя краткими прилагательными (один раз — кратким причастием, один раз — со связкой *был)*. Ритмико-синтаксическое единообразие подчеркивается лексическим. Среди подлежащих *день* повторяется 7 раз (и один раз *полдень*), *вечер* и *ветер* по 2 раза, и только *хлеб* один раз. Среди определений трижды повторяются *осенний*, дважды *весенний* и *сентябрьский*, оба обстоятельства тоже одинаковы — *сегодня.* Наиболее разнообразен набор слов в сказуемых (это как бы компенсация их структурного двучленного единообразия), но и здесь по два раза повторяются *высок, сух* и *горек.* Можно сказать, что ритмико-синтаксическое клише стремится стать ритмико-синтаксической формулой.

Краткие формы прилагательных и причастий сравнительно мало употребительны. В разговорной речи (по текстам сборника «Русская разговорная речь», 1978) отмечается лишь *должен*, уже не ощущаемое как прилагательное. В пушкинской прозе («Пиковая дама») частота их — около 1 %, но в «Евгении Онегине» — около 3 % от всех неслужебных частей речи: по-видимому, этого достаточно, чтобы интуитивно ощущать краткие формы прилагательных как примету поэтического языка. В том числе в женских рифмах «Евгения Онегина» они составляют 2,8 %, в мужских рифмах — 3,8 %. В 4-ст. ямбе В. Брюсова (1900—1917) доля их чуть выше: в женских рифмах — 4,7 %, в мужских — 4 %. Может быть, это заметное учащение кратких прилагательных в женских рифмах не совсем случайно.

Дело в том, что в мужских рифмах созвучие охватывает один слог, а в женских два. Поэтому в мужских рифмах круг возможных созвучий более узок, в женских более широк. Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть в словарь рифм любого поэта (так, у Блока мужские рифмы на ударное ***а*** образуют 41 созвучие, а женские — 238 созвучий [Максимова 1997: 135—283]. Поэтому словоформы, увеличивающие количество мужских рифм, работают на единообразие рифмовки, а словоформы, увеличивающие количество женских рифм, — на ее разнообразие. У Пушкина перед нами, несомненно, первый случай: его краткие прилагательные в мужских рифмах пополняют прежде всего самые обильные рифмические гнезда — созвучия на *-он* и *-на* (спрос на эти рифмы — конечно,

ради высокочастотных местоимений *он* и *она*: [Гаспаров, Скулачева 2001]. Если в среднем, как сказано, краткие прилагательные составляют в стихе Пушкина около 3% знаменательных частей речи, то среди 88 рифм пушкинского 4-ст. ямба на *-он* они составляют 15% (*влюблен, поражен*), а среди 116 рифм на *на* — 44% (*полна, влюблена, окружена*), разница огромная.

В начале XX в. тенденция меняется. Символисты и постсимволисты стремятся обновить запас поэтических форм, и в том числе рифмующих созвучий [Гаспаров 2000: 251—252]. Разрабатываются неточные рифмы, но и среди точных открываются новые возможности. Происходит деграмматизация рифм (термин Р. Якобсона [Якобсон 1979: 170—177]), в употребление вводятся целые классы слов, прежде, при грамматизированной рифмовке, обычно в рифму не попадавшие. Основными новоосвоенными грамматическими категориями оказываются деепричастия (*покинув—павлинов*), императивы *(жальте—асфальте)*, сравнительные степени прилагательных *(нити—ядовитей)* и т. п. Главным первооткрывателем на этих путях был В. Брюсов.

Одним из таких классов слов, обогащающих и обновляющих рифмовку, оказываются и краткие формы прилагательных и причастий. Исторический словарь рифм русской поэзии еще не составлен, поэтому доказательно утверждать, что такие-то рифмы являются для начала XX в. новыми или редкими, т. е. обладающими повышенной художественной значимостью, сейчас невозможно. Но всякий опытный читатель согласится, что такие брюсовские рифмы, как *уклончив—закончив, раздавлен—явлен, разделен—зелень, принят—покинет, изогнут—дрогнут* характерны именно для новой эпохи: они образуют редкие созвучия, в которых могут участвовать лишь немногие слова и словоформы русского языка. У Пушкина с ними сопоставима разве что рифма *потребен—молебен*, в меньшей степени — *уверен—Каверин* или *доволен—колоколен* («Евгений Онегин», I,16; II,35; VII,36); остальные пушкинские рифмы на краткие прилагательные и причастия принадлежат к более привычным и емким рифмическим гнездам: *готова—нездорова, ново—слово, милы—силы* и т. п. Характерно и соотношение между рифмами грамматическими, в которых краткие прилагательные или причастия рифмуются друг с другом (*готова—нездорова*), и рифмами аграмматическими, в которых они рифмуются с другими частями речи (*ново—слово, милы—силы*): первые более традиционны, вторые более «прогрессивны», более соответствуют нарастающей тенденции к деграмматизации, более эстетически действенны. У Пушкина среди рифм на краткие прилагательные 58% — аграмматические, у Брюсова — целых 75%.

Ритмико-синтаксическое клише, заданное Брюсовым, *Осенний день был тускл и скуден*, прежде всего, вводит в строку целых два кратких прилагательных: так как эта грамматическая форма, как мы видели, специфична для стихотворной речи, то это как бы удвоенная претензия на поэтичность. (Она подкрепляется смелой метафорой-эллипсом в слове *скуден* — «лишен яркого света».) Далее, читателю сразу ясно, что оба эти прилагательные трудны для рифмовки:

тускл вообще не имеет точных созвучий (неравносложное *мускул* стало возможно лишь лет через пятнадцать), а *скуден* может рифмоваться в пределах поэтической лексики только с *чуден*, *труден*, *непробуден*, *правосуден*, *безрассуден*, *буден*. Наконец, Брюсов обманывает и эти рифменные ожидания, предлагая читателю аграмматическую рифму-неологизм *полуден* (от *полудни*, околополуденное время, ассоциация с наречием *пополудни*), как если бы и здесь точных рифм в языке не существовало вовсе. Ощущение поэтичности, и притом новаторской, достигнуто полностью.

Все эти находки Брюсова тиражируются младшими поэтами, конечно с некоторым ослаблением эффекта. Большинство рифм — аграмматические: 8 из 12 (65 %) ниже, чем у Брюсова. Таких заведомо нерифмующихся слов, как *тускл*, здесь больше нет; но и такие слова, как *светел*, *черен*, *горек*, *зорок*, заставляют чувствовать, что рифмы к ним в русском языке единичны. Зато появляются краткие формы *томящ* и *золот*, обычно в языке недопустимые. Метафоричность брюсовского *скуден* не находит отклика у подражателей: только в *Сентябрьский ветер строг и зорок* есть подобная метафора, да и она тут же расшифровывается.

Почему это ритмико-синтаксическое клише закрепилось именно в начальных строках стихотворений, понять нетрудно. Естественная семантика прилагательного, выраженного краткими прилагательными, — описательная; а естественное место статического описания в лирическом стихотворении — в экспозиции, в начале. При этом, так как лирические стихи обычно выдерживаются в настоящем времени, клише обходится даже без связки *был*, которая присутствовала у Брюсова. Для такого клише, привязанного к зачину стихотворения (внутри стихотворений оно нам не встретилось ни разу), можно при желании изобрести термин «композиционно-синтаксическое клише».

Миграция этого зачина от поэта к поэту прослеживается без труда. Открывателем был Брюсов, но продолжателей он ждал десять лет; как всякий поэт, он был не свободен от самоповторений, но этого клише не повторил ни разу, вероятно полагая, что это было бы слишком заметно. Первым повторителем был С. Киссин (Муни), поэт из близкого окружения Брюсова; его «Весна» при жизни не печаталась, а «Вакханты» прошли незамеченными, но именно он сместил тему из тусклой осени в яркую весну и лето. Два самых известных стихотворения из нашего набора — весенние и радостные, 1910—1911 гг.: Гумилева и (явно написанное ему вслед) Северянина. Лишь после этого Альвинг в 1912 г. начинает возвращение к осени и печали, и ему через много лет следует Минаев, а потом Андреев и Присманова; а Л. Рейснер пытается воссоединить оба варианта: пишет об осени, но не тусклой, а по-летнему яркой. Отсюда ответвляется четверостишие Дроздова, где мрачный *день* уже не реальный, а метафорический; а Дроздова копирует Лившиц, обнаруживая неожиданную память на случайное вставное четверостишие в журнальной повести трехлетней давности.

Вокруг этой вереницы бесспорных ритмико-синтаксических клише можно обнаружить и образцы расшатанных клише, иногда тоже важных для преем-

ственности. Так, когда Гумилев в своих «Жемчугах», посвященных Брюсову, пишет «Весенний день певуч и светел...», то он опирается сразу на двух посредников: скрещивает весеннюю тему Киссина (Муни) с рифмой Б. Садовского из свежего сборника «Позднее утро» (1909):

Наряд осенней рощи *светел,*
Вороний крик зловеще-груб.
Я рад: тебя опять я встретил,
Задумчиво склоненный дуб...
(Б. Садовской, «Дуб», 1909)

А по стопам Н. Минаева сочиняется стихотворение о гражданской войне, в котором два кратких прилагательных рассредоточиваются по двум подлежащим:

Закат был желт и вечер розов,
И розовая ночь была,
И с отступающих обозов
Валились мертвые тела...
(Иг. Славник, «Красная новь», 1924, № 5, 43)

В советское время традиция рассматриваемого клише прерывается: в стихах 1920—2000 гг. нам не встретилось зачинов подобного рода. За одним неожиданным исключением:

Насущный хлеб не сух, не сладок,
Но искони необходим...
(А. Преловский, 1978)

Начальный стих бесспорно копирует зачин стихотворения Б. Лившица, процитированный выше. По-видимому, случайное знакомство А. Преловского со стихами мало известного в советское время поэта произвело на него такое впечатление, что реминисценция из них вряд ли даже осознанно проскользнула в его собственные стихи. Для таких явлений есть удачное название, предложенное О. Роненом, — «неконтролируемые подтексты».

И последнее. Несомненным образцом для всех рассмотренных текстов был, как показано, В. Брюсов в своем стихотворении 1900 г. Однако и у него, по-видимому, был свой образец в русской классике — только не в 4-ст. ямбе, а в 4-ст. хорее. Зачин со сказуемым из двух кратких прилагательных мы находим в очень известном стихотворении Фета (1847) — конечно, еще без всяких претензий на рифмическое новаторство:

Летний вечер тих и ясен;
Посмотри, как дремлют ивы;
Запад неба бледно-красен,
И реки блестят извивы...

Чтобы эта ритмико-синтаксическая конструкция перешла из хорея в ямб и превратилась в клише, понадобилось 50—60 лет: эти два размера ритмически очень близки, но семантически очень далеки друг от друга [Гаспаров 1999: 33—35]. В самом 4-ст. хорее такой зачин не привился. Единственный раз мы его нашли в недавно опубликованном стихотворении В. Алексеева (1935) — уже, конечно, под влиянием традиции 4-ст. ямба, с *днем* вместо *вечера*:

Летний день горяч и душен,
Страшен белой ночи гнет.
Может быть, немного глуше
Жизнь моя теперь пойдет…
(«Ежегодник рукописного отдела
Пушкинского Дома — 1997», СПб., 2002, 411).

Нельзя не заметить, что *белой ночи гнет* здесь появляется из совсем иного, неожиданного источника — «Разговора на рейде...» Маяковского («...Опускайся, *южной ночи гнет*»). Но к ритмико-синтаксической роли кратких прилагательных это уже не относится.

ПУШКИН И ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ: ЯЗЫК И СТИХ

1. Понятие «пушкинистика» охватывает очень широкий круг проблем, от текстологических и биографических до философских и культурно-исторических. Проблемы «язык» и «стих» парадоксальным образом лежат на дальней периферии этого круга. О языке и стихе Пушкина писано немало, но, как правило, — не профессиональными пушкинистами. Из когорты великих пушкинистов 1920—1940 гг., которые дали нам того Пушкина, которого мы имеем, только двое, Б. Томашевский и С. Бонди, писали о стихе Пушкина как профессионалы, и только один, Томашевский, писал о языке Пушкина, скажем, почти как профессионал. Те, кто больше всего сделали для изучения языка Пушкина — В. Виноградов, Г. Винокур — все-таки занимались Пушкиным не как основным своим предметом: они были филологами широкого профиля, а всякий филолог-русист любую свою концепцию проверяет прежде всего на языке (и стихе) Пушкина.

Поэтому само собой получилось, что основная тема исследований о языке Пушкина — это не «поэтический (или прозаический) идиостиль Пушкина», а «Пушкин в истории русского литературного языка». Причем даже эта тема берется однонаправленно: мы имеем несколько научных обзоров истории русского литературного языка, начиная от киевских времен и кончая Пушкиным (В. Виноградов, Б. Успенский, В. Живов), и, кажется, ни одного продолженного до XX века. Как будто до Пушкина развивался язык, а после Пушкина развивается только стиль. При этом очень сдержанно и неохотно говорится о том, что этот послепушкинский стиль русской литературы не ориентируется на Пушкина, а отталкивается от Пушкина (ориентируется он, чаще косвенно, чем прямо, на Лермонтова и Гоголя). Ни проза Толстого, Достоевского и Чехова, ни поэзия Некрасова, Фета, Брюсова и Блока за пушкинским стилем не шли. Мы знаем, как Ремизов отзывался о пушкинском стиле — с почтительным негодованием; мы знаем, как Зощенко попробовал к юбилею написать «Шестую повесть Белкина», и из этого катастрофически ничего не получилось; мы знаем, как Набоков преклонялся перед Пушкиным и как фантастически далек от Пушкина его собственный стиль — прежде всего в переводе «Онегина». Но о том, почему в русской литературе, несмотря на культ Пушкина, не сложился такой аттицизм, как в греческой или французской, пусть уж рассуждают не пушкинисты.

Отсюда же — другая диспропорция. Язык — это не только лексика, но и грамматика, синтаксис; между тем подавляющее большинство работ о языке Пушкина (и прежде всего две большие книги Виноградова) сосредоточены на лексике и фразеологии и почти не касаются грамматики и синтаксиса. Работы в

этом традиционном направлении конечно, продолжались [Григорьева, Иванова 1969; Григорьева 1981: 3—219] и заслуживают всяческого уважения: мы увидим, что впечатление «романтического стиля», например, в «Кавказском пленнике» создается не семантическими приемами (тропами и фигурами), а именно подбором лексики и фразеологии. Но вполне оценить сделанные наблюдения можно будет только тогда, когда наберется достаточно большой сравнительный материал по частоте модных слов и словосочетаний у писателей XVIII — первой половины XIX в.: когда все, что Виноградов брал личной зоркостью и памятью, исследователь сможет получать из книжной и машинной памяти. На этом фоне выделяется новым подходом работа Б. М. Гаспарова с обманчиво-традиционным заглавием «Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка» [Гаспаров Б. 1992]: на самом деле она выходит из области лексики и фразеологии в область топики (иконики) — апокалиптической, профетической, мессианистической, и анализ языка становится здесь прочным основанием для анализа содержания поэзии.

Почему наряду с этим отстает изучение фонетики, понятно: слышать Пушкина мы не можем, а видеть его нетронутую орфографию можем разве что в письмах, изданных Б. Модзалевским. Здесь интересные добавления к наблюдениям В. Жирмунского и С. Обнорского сделал М. В. Панов [1990]. Почему отстает изучение грамматики и синтаксиса, тому причины более деликатные. Структура литературной лексики меняется быстро, и индивидуальные манипуляции ею поддаются громоздкому, но тщательному анализу, как у Виноградова. Грамматика же и синтаксис более безлики, и здесь пушкинская индивидуальность выявляется лишь в результате сопоставительных подсчетов, на фоне массового материала современной ему литературы. Какие именно грамматические синонимы существовали в языке пушкинской эпохи, еще 40 лет назад прекрасно описал Л. А. Булаховский [1954]; но вот мы знаем, что синонимические союзы *нежели* и *чем* у Пушкина в стихах, прозе, журналистике и письмах употреблялись соответственно 0:28:47:24 раза и 19:17:18:34 раза, однако сравнивать это нам не с чем, и мы не знаем, больше или меньше современников продвинулся Пушкин в общей эволюции языка от *нежели* к *чем*. Мы знаем, что на 180 союзов *будто* у Пушкина приходится только 5 *точно* и 9 *словно*, но сравнивать нам и здесь не с чем. О соотношении пресловутых *сей* и *оный* была напечатана статья еще 40 лет назад [Григорьева 1953], но мало кто ее читал.

Фундаментальная подготовительная работа для изучения языка и стиха Пушкина уже сделана. В 1959—1961 вышел Словарь языка Пушкина (дополнение по черновым текстам составлено В. В. Пчелкиной в 1982 г.), в 1984 — конкорданс Т. Шоу к стихам Пушкина, а еще раньше, в 1974, — его же словарь рифм Пушкина с параллельными словарями и конкордансами к Батюшкову и Баратынскому [Шоу 1974; 1975; 1984], в 1979 — метрический справочник М. Лотмана и С. Шахвердова к стихам Пушкина [Лотман, Шахвердов 1979] (до-

полнение — в 1983 г.). Весь этот драгоценный материал до сих пор остается фактически невостребованным: Словарем языка Пушкина гордятся, но пользуются только для справок. Единственное исключение — серии статей Т. Шоу и Д. Ворта с обобщениями по пушкинской рифме. И замечательно, что главный интерес этих обобщений — в том, что они выходят за пределы чистого стиховедения (метрика, ритмика, рифма, строфика) в направлении к лингвистике: к фонетике [Шоу 1978; 1989;1989а] и к грамматике [Ворт 1978: 774—818; 1980: 39—48; Шоу 1993а: 1—22], а итоговая монография Т. Шоу (1993 г.) — и к семантике, показывая выразительную роль неожиданных рифм в белом стихе и неожиданных холостых строк в рифмованном стихе. А наиболее интересная статья по такому хорошо изученному предмету, как пушкинская ритмика [Ляпин 1996], выходит за пределы чистого стиховедения в направлении к литературоведению: показывает тонкие, но объяснимые различия между ритмом лирики и сказок Пушкина, ускользавшие при суммарных подсчетах. И наиболее интересная книга по языку Пушкина выходит за пределы чистой лингвистики [Гаспаров Б. 1992]. Если представляет какой-нибудь интерес наша статья о 4-ст. хорее Пушкина [Гаспаров 1990: 5—14], то тоже потому, что она выходит за традиционные рамки — в область семантики стихотворного размера.

Между тем направление работы над поэтической формой Пушкина было намечено еще в 1930-е годы. Б. И. Ярхо, подготовивший первый метрический справочник к Пушкину (и параллельный к Лермонтову), предполагал сделать по такому же типу стилистический справочник (семантика, тропы, фигуры) и иконический справочник (образы, мотивы, идеи). Словарь языка Пушкина очень облегчает эту работу, однако о ней никто пока не думает. Как важен будет иконический справочник (по существу — частотный тезаурус художественного мира Пушкина), говорить не приходится: собственно, упоминавшаяся книга Б. М. Гаспарова есть не что иное, как комментарий к одному из фрагментов такого будущего тезауруса. Как важен стилистический справочник, задумываются реже. Это потому, что теория тропов и фигур давно перестала быть орудием практического анализа, а она могла бы здесь многое сделать.

2. Мы сделали самые предварительные подсчеты по употребительности тропов в лексике Пушкина — метафор, метонимий, изредка гипербол, оксиморонов, эмфаз и пр. Напрашивается предположение, что в романтическом стиле Пушкина украшений такого рода больше, а в реалистическом меньше. Подтверждается ли оно? Лишь частично. В небольших стихотворениях — да: в романтическом «К морю» в переносных значениях употреблено 43 % знаменательных слов, в реалистическом «Вновь я посетил...» — 22 %, вдвое меньше. А в больших поэмах, — может быть, и нет: в «Кавказском пленнике» (начало II части) — 34 %, в «Евгении Онегине» (начало VII главы) — 32 %, разница несущественная.

(Заметим, что по тексту слова с переносным значением часто распределяются неравномерно. В реалистическом «Вновь я посетил» — две смысловые части,

33 и 21 стих: первая о прошлом и настоящем: домик, озеро, деревни, сосны; вторая — о настоящем и будущем: младая поросль и шум ее над внуком. Так вот, средняя доля переносных значений в стихотворении, как сказано, 22 %, но в том числе в первой части — только 17 %, а во второй, более лирической, — целых 28,5 %. Сравним. В первой *Вот холм лесистый, над которым часто Я сиживал недвижим — и глядел На озеро, воспоминая с грустью Иные берега, иные* ***волны***, все слова в прямых значениях, разве что одна стертая синекдоха *волны*; во второй части ***младая*** *роща разрослась, Зеленая* ***семья***; *кусты...* ***как дети***, ***племя младое***, *незнакомое* и т. д. Поэтому наши выборки даже из «Кавказского пленника» и «Онегина» по 70—170 строк могут быть не вполне показательны, и работа требует продолжения.

Заметим также, что художественная действенность образа — определяемая, конечно, пока лишь субъективно — совсем не прямо связана с его метафоричностью или метонимичностью. Когда в стихотворении «К морю» Пушкин пишет *Не удалось навек оставить Мне* ***скучный, неподвижный брег***, то, как кажется, метонимический эпитет *скучный* менее выразителен, чем употребленный в прямом смысле *неподвижный* — именно потому, что на общем фоне переносных значений прямое значение выделяется сильнее.)

А какие части речи чаще употребляются в переносных значениях? Здесь не высказывалось даже никаких предположений. Посчитав, видим: доля переносных значений среди существительных, прилагательных (с производными наречиями) и глаголов соответственно в лирике — 30, 40 и 30 %, в «Кавказском пленнике» — 25, 35 и 45 %, в «Онегине» — 30, 30 и 30 %. Иными словами, тематической опорой текста (о чем говорится) являются существительные, поэтому они предпочтительно сохраняют прямое значение; метафорическую орнаментацию к ним в статичной лирике обеспечивают прежде всего прилагательные, а в эпическом повествовании — глаголы; в лироэпическом же «Онегине» все они идеально уравновешены.

Наконец, еще один вопрос: среди слов с переносным значением каких больше — метафорических или метонимических? Всякий, кто занимался стилистикой, заранее скажет: метафорических. Но насколько? Подсчет говорит: в романтических «К морю» и «Кавказском пленнике» — в 2—2,5 раза: а в реалистических «Вновь я посетил» и «Онегине» — в 4 раза. Это не так уж тривиально. Мы помним, что Р. Якобсон считал, что в основе поэтики романтизма лежит метафора, развертывание подобия, а в основе поэтики реализма — метонимия, нанизывание смежных подробностей. Может быть, на уровне высоких обобщений это и так, но на уровне языка, на уровне метафор и метонимий в исходном смысле этих терминов — как видим, наоборот. Обобщение Якобсона нуждается в оговорках. Когда Якобсон говорил, что Маяковский — поэт метафорический, а Пастернак — метонимический, это тоже было верно в высоком переносном смысле, но неверно в том смысле, что языковых метонимий у Пастернака ничуть не больше, чем у Маяковского.

Так как все познается в сравнении, сопоставим показатели Пушкина с показателями таких непохожих поэтов, как Державин и Блок. У Пушкина общая доля переносных значений колебалась от 43 % («К морю») до 32 % («Онегин»); у Державина она (в оде «На взятие Измаила») — 36 %, т. е. не выходит из пушкинского диапазона; у Блока (в начале «Снежной маски») — 48,5 %, т. е. выше, чем у Пушкина, но не намного — разница между «Снежной маской» и «К морю» меньше, чем между «К морю» и «Кавказским пленником». Настоящая разница между поэтами обнаруживается в показателях по частям речи. Среди глаголов показатели переносных значений у Пушкина колеблются в пределах 30—45 %; показатель Державина — 35 %, Блока — 45 % (верхний пушкинский предел), т. е. по части глаголов ни Державин, ни Блок не выбиваются из пушкинского диапазона. Среди прилагательных показатели Пушкина — 30—40 %, Державина — 25 %, Блока — 40 % (верхний пушкинский предел): поэтизация текста за счет прилагательных у Блока — не выше пушкинской, а у Державина неожиданно ниже. Но главная разница — среди существительных: показатели Пушкина — 25—30 %, Державина — 35 %, Блока — 50 %; именно здесь и стилистика барокко, и особенно стилистика символизма оказываются метафоричнее и метонимичнее поэтики Пушкина, даже романтического. Чем различаются при этом Державин и Блок, сказать нетрудно. Метафоры и метонимии Державина традиционны для его культуры: когда он пишет *О Росс!.. Твои венцы — вкруг блеск громов*, то легко понимается, что *венцы* — это метонимия славы, *блеск* — метафора той же славы, *гром* — метонимия (и в ней метафора) военной победы, и этот язык настолько выдержан, что даже смелое словосочетание *блеск громов* замечается не сразу. У Блока же метафоры и метонимии индивидуальны — характерны не для символизма в целом, а для Блока «Снежной маски» и смежных стихотворений. (При этом не будем забывать, что между традиционным и индивидуальным — длинный ряд переходных ступеней, и пользоваться этими понятиями с научной точностью мы сможем лишь тогда, когда будем иметь частотный словарь тропов и фигур для массовой литературы целых эпох.) Собственно, прямое значение в «Снежной маске» имеют только две группы существительных — те, которые говорят: была любовь (*лицо, глаза, поцелуи, грусть*...), и была она зимой (*снега, метели, сугробы*...), все остальное — переносные выражения, одно сплошное «как бы». У Пушкина этого, конечно, нет, его существительные надежно несут бремя информации. Метафор у Пушкина было в 2—4 раза больше, чем метонимий, у Блока — в 5,5 раз больше (у Маяковского в «Облаке в штанах» в 4,5 раза больше, у Пастернака в «Сестре моей — жизни» в 2,5 раза больше — оба поэта почти не выходят из пушкинских рамок). Что «Блок — поэт метафоры», объявил еще Жирмунский; мы видим, что следует уточнить: «поэт субстантивной метафоры».

Есть и еще одно существенное различие между несобственным словоупотреблением Державина, Пушкина и Блока, это использование сравнений. Ода «На взятие Измаила» начинается: *Везувий пламя изрыгает, Столп огненный*

во тьме стоит, Багрово зарево зияет... О Росс! таков твой образ славы, Что зрел под Измаилом свет! В контексте этой картины извержения вулкана и *пламя*, и *тьма*, и *зарево* употреблены в прямом смысле (лишь *столп*, видимо, в метафорическом), но сама эта картина есть лишь сравнение при картине взятия Измаила: взятие Измаила есть реальный мир стихотворения, а все образы извержения, выраженные как прямо, так и метафорически, суть вспомогательные, не принадлежащие этому миру, а привлеченные лишь для его оттенения. У Державина в составе таких сравнений употреблено 33 % всех слов; у Пушкина в стихотворениях «К морю» и «Вновь я посетил» — 6 %; у Блока — 0. Можно сказать, что Державин ставит четкую границу между реальным миром своих стихотворений и поэтизирующим его миром своих сравнений, Блок же растворяет реальный мир своих стихотворений в поэтизирующем мире своих метафор. Пушкин — в промежутке и, как видно из цифр, ближе к Блоку; сравнений у него мало (во «Вновь я посетил» — только кусты теснятся, *как дети*, а сосна поодаль — *как старый холостяк*), но при необходимости они сложно метафоризированы: когда Байрон *как ты* <море> *могущ, глубок и мрачен*, то слово *могущ* (прямое значение — *сильный*) одинаково метафорично по отношению и к морю, и к Байрону, слово *глубок* прямозначно по отношению к морю и метафорично по отношению к Байрону, а слово *мрачен* — наоборот[1].

3. Далее, слова образуют поэтический текст не поодиночке, а в синтаксических словосочетаниях — тоже более традиционных или более оригинальных. Поэт строит стих не из слов, а из словосочетаний, срастающихся в ритмико-синтаксические конструкции, более клишированные или более свободные. Здесь изучение языка смыкается с изучением стиха. Эта перспективная область почти не исследована: можно указать лишь на неизданную диссертацию Ж. Дозорец и ее редкие статьи в крайне малотиражных изданиях [Дозорец 1978: 79—96; 1996: 36—40], в последней работе — интересные выходы из области синтаксиса в область образности.

Возьмем простейший случай: строка 4-ст. ямба состоит из двух слов. Такие случаи, когда эти два слова разорваны, не образуют словосочетания — единичны (*И, задыхаясь, на скамью..., За воротами. Через день...*) — в «Онегине» они встречаются только 21 раз на 319 строк, т. е. 6 %. Во всех остальных случаях эти два слова складываются в словосочетание. Эти словосочетания могут быть (от самых синтаксически тесных к самым слабым): определительные (*Уединенный кабинет*), дополнительные (*полуживого забавлять, и опершися на гранит*), обстоятельственные (*и говорила нараспев*), при однородных членах

[1] В стихотворениях «К морю» и «Вновь я посетил» мы подсчитывали весь текст; для средних показателей по «Кавказскому пленнику», «Онегину», «На взятие Измаила» и «Снежной маске» — соответственно 74, 80, 63 и 91 строку (до сотого существительного); для показателей по отдельным частям речи — по первой сотне существительных, прилагательных (с наречиями) и глаголов из каждого произведения.

(*отворотился и зевнул*), предикативные (*и устарела старина*), при сравнительных, причастных и прочих оборотах (*чистосердечней, чем иной*). И пропорции этих словосочетаний в стихе и в прозе — различны.

А именно: если мы сравним пропорции этих словосочетаний в прозе (мы просчитывали «Пиковую даму») и в 4-ст. ямбе (мы просчитывали строки «Онегина» с мужскими окончаниями), то прежде всего бросаются в глаза два различия. Во-первых, в стихе намного меньше сочетаний предикативных: в прозе двусловия типа *Германн остановился* составляют 20 % двухсловных синтагм, в стихе двусловия типа *и устарела старина* — только 5 % двухсловных строк. Это потому, что в стихе подлежащее и сказуемое предпочитают располагаться по разным строкам и при этом каждое обрастает своею свитой двухсловных строк. Во-вторых, в стихе гораздо больше сочетаний с однородными членами: в прозе синтагмы типа *зала и гостиная* составляют всего 1 %, в стихе строки типа *и Ричардсона и Руссо*, *однообразна и пестра* составляют целых 12 %. Это — от разницы стиля: детализирующего, перечневого в стихах [Пумпянский 1982: 211—213] и сухого, сжатого в прозе.

Далее посмотрим, как на этот синтаксис словосочетаний влияет ритм. Двухсловные строки 4-ст. ямба обычно имеют ударения на II и IV стопах, а между ними — словораздел, мужской, женский или дактилический: *удивлена, поражена, уединенн**ый** кабинет*, *уединенн**ые** поля* (редко: гипердактилический, *где окровавл**енная** тень*). При этом строки с разными словоразделами предпочитают разные синтаксические конструкции: так, доля словосочетаний определение–определяемое в прозе Пушкина составляет треть, в стихе — тоже треть, а <u>не</u> в среднем, при дактилическом словоразделе — вдвое больше, две трети. В строках с мужским словоразделом максимума достигают словосочетания с однородными членами: не 10 %, как в прозе, не 12 %, как в среднем по «Онегину», а целых 28 %: *удивлена, поражена*; *уменьшены, продолжены*; *и погулять и отдохнуть*; *полужуравль и полукот*. Видимо, это потому, что мужской словораздел делит мужскую строку на две ритмически тождественные половины, а ритмическая тождественность побуждает эти полустишия и к синтаксической тождественности.

В строках с женским словоразделом резко повышены обстоятельственные связи: не 14 %, как в прозе, или 15 %, как в среднем по «Онегину», а целых 26 %: *и промотался наконец*, *и обновила наконец*, *самодержавно управлять*, *мы своевольно освятим*, *и отправлялся налегке*. Объяснить это мы сейчас не беремся.

В строках же с дактилическим словоразделом еще более резко повышаются определительные связи: в прозе их 32 %, в среднем по «Онегину» 35 %, а здесь 64 %: *уединенные поля*, *вольнолюбивые мечты*, *нравоучительный роман*, *в Академический словарь*, *очаровательных актрис*, *олигархических бесед*, *иль Баратынского пером*. Это объясняется легко. Перед дактилическим словоразделом должно стоять слово с длинным (двухсложным) безударным окончанием, такие слова в русском языке — преимущественно прилагательные (и причастия)

и глаголы возвратной формы [Гаспаров 1984: 169—185]. Первые навязывают строке определительную конструкцию (*уединенные поля*), вторые — предикативную (*остановилася она*); но мы видели, что предикативных конструкций стих избегает, разводя подлежащие и сказуемые по разным строкам, стало быть строки с дактилическим словоразделом вынуждены сосредоточиться на определительных конструкциях, потому доля их и взлетает до 2/3.

Точно так же, вдвое, взлетает доля определительных конструкций и при воздействии третьего фактора, влияющего на язык — рифмы. Самая употребительная мужская рифма в русской поэзии — это рифма на *-ой*, потому что в ней пересекаются словоформы нескольких частей речи. У Пушкина в 4-ст. ямбе 760 строк на *-ой*, из них 74 строки — двухсловные, а из них 50 строк (целых 67 %!) — с определительной связью: *неизъяснимой синевой, неумолимой красотой, с неизъяснимою красой, по петербургской мостовой, по потрясенной мостовой, благочестивою душой, нетерпеливою душой, пред изумленною толпой, перед насмешливой толпой* и т. д. — почти формульные словосочетания. Это не потому, что здесь повышенный процент дактилических словоразделов: здесь, как и всюду у Пушкина, женских и дактилических словоразделов почти поровну, но по сравнению с общей массой двухсловных строк (по «Онегину») в строках на *-ой* доля определительных конструкций при женских словоразделах возрастает с 21 % до 58 %, а при дактилических словоразделах с 64 % до 83 %. Настоящая причина такой концентрации определительных конструкций в *-ой*-строках — в том, что в конце таких строк оказываются, как мы видели, только существительные, прилагательные и небольшой круг местоимений: *герой, волной, брат родной, земли родной, земле родной, землей родной, постой, домой, мой, мной*. Глаголы на последнем месте появляются только в единичных императивных формах типа *стой, постой, пой, укрой*, а на предпоследнем — только в нечастых конструкциях с дополнением в творительном падеже типа *он любовался красотой, и согласились меж собой*. Таким образом, за отсевом приглагольных связей, в *-ой*-строках остаются возможны только связи между существительными и прилагательными; это и дает 67 % определительных связей, а остальные 33 % составляют строки типа *он любовался красотой, пред бунчуком и булавой, чистосердечней, чем иной*, и другие случайные. Так спрос на легкую *-ой*-рифму тоже сказывается на языке и синтаксисе стиха.

Мы можем даже сделать историческое сопоставление. Мы отобрали все строки 4-ст. ямба с рифмами на *-ой* для 25 русских поэтов XVIII—XX вв. и подсчитали, какой процент от двухсловных строк составляют строки с определительными конструкциями у других поэтов. Оказывается, что пушкинские 67 % — это максимум. У поэтов XVIII в. доля определительных конструкций в них (округленно) — только 30 %; потом подъем, у Жуковского — 40 %, у Пушкина, как сказано, 67 %, у Баратынского и Лермонтова — 60 %; а затем наступает спад: у поэтов XIX в. (от Языкова и Полежаева до Фета) — 40 %, у по-

этов XX в. (от Брюсова до Евтушенко) — 45 %. Из этого ряда выбивается только один поэт — вечный нарушитель статистического спокойствия, Андрей Белый: у него доля определительных конструкций среди двухсловных строк — 63 %, почти как у Пушкина, а если взять только поэму «Первое свидание» — то 75 %, больше, чем у Пушкина! Это, несомненно, результат его экспериментаторства, стилизаторства: в «Первом свидании», как известно, и самый ритм поэмы копирует и гиперболизирует пушкинский ритм; в ранних же стихах (из «Пепла» и «Урны»), что еще интереснее, ритм Белого сознательно копирует иной, допушкинский, архаический ритм, синтаксис же подсознательно копирует синтаксис Пушкина (и важного для «Урны» Баратынского).

Любопытно, что эта кривая нарастания и спада употребительности определительных двусловий в 4-ст. ямбе схожа с другой кривой — общей употребительности рифм на *-ой* в 4-ст. ямбе [Гаспаров 2004]. Там мы видим, что удобство *-ой*-окончаний для рифмовки было открыто не сразу: поэты XVIII в. пользовались им еще нечасто, поэты пушкинской эпохи — вдвое чаще (только максимум здесь не у Пушкина, а у Баратынского, Лермонтова и Языкова), а затем начинается постепенный спад почти до уровня XVIII в. — как будто чрезмерная легкость этих *-ой*-рифм начинает претить поэтам, и они все больше их избегают. И из этого спада опять-таки выбивается А. Белый, высоким показателем *-ой*-рифм взлетая до максимума пушкинской эпохи. Видимо, открытие (и забвение) удобнейшего рифмического созвучия и удобнейшей для него синтаксической конструкции шли рука об руку.

Все сказанное интересно тем, что «язык Пушкина» и «стих Пушкина» в этом материале исследуются не порознь, как до сих пор (отдельно — лексика, фразеология, грамматика, семантика; отдельно — метрика, ритмика, рифма, строфика), а в теснейшем их взаимодействии и взаимовлиянии: мы видим, как синтаксис стиха Пушкина оказывается небезразличен к ритму и рифме его стиха. Этим и перспективно, как нам кажется, намечаемое направление — «лингвистика стиха» Пушкина; в заглавии нашей статьи нам хотелось бы больше всего подчеркнуть соединительный союз *и:* «Пушкин и проблемы поэтической формы»: язык **и** стих».

4. До сих пор речь шла о синтаксисе стихотворной строки, как бы микросинтаксисе; но есть еще синтаксис стихотворной строфы, как бы макросинтаксис. Это — расположение предложений и частей предложения по строкам строфы. Этого вопроса касались Г. Винокур [1941: 174—213] и Б. Томашевский [1959: 296—324] на материале онегинской строфы и Н. Поспелов [1960] — более широко, но и более беспорядочно. Мы ограничимся рассмотрением простейшей и популярнейшей строфы — четверостишия с рифмовкой *ЖМЖМ.* У послелицейского Пушкина, по известной таблице Б. Томашевского, в стихотворениях с графической разбивкой строф налицо 81 такое четверостишие, а в стихотворениях без графической разбивки — 61 такое четверостишие (по Томашевскому, — 75, но 14 из них мы считаем мнимыми).

Давно отмечено, что синтаксическое членение строфы стремится совпадать с ритмическим членением строфы на полустрофия: в четверостишии преобладают предложения длиной в 4 строки или в 2 + 2 строки. Далее замечено, но гораздо менее известно, что в остальных, асимметричных типах членения к концу четверостишия предложения склонны удлиняться: «восходящее строение» (1 + 3, 1 + 1 + 2) строки встречается чаще, чем «нисходящее строение» (3 + 1, 2 + 1 + 1) строки [Ройтерштейн 1974]. Наконец, можно добавить, что если перед нами сложносочиненное или сложноподчиненное предложение с несколькими глаголами, то части его, располагаясь по строкам, следуют тем же тенденциям, что и самостоятельные предложения. Самостоятельными предложениями мы считали имеющие на конце точку (вопрос, восклицание), точку с запятой, иногда двоеточие, тире или запятую с тире; несамостоятельными — имеющие на конце запятую или иные знаки.

Пример четверостишия строения «4» (одно предложение длиной в 4 строки): *В часы забав иль праздной скуки, Бывало, лире я моей Вверял изнеженные звуки Безумства, лени и страстей.* Пример строения 2 + 2: *Цветок засохший, безуханный, Забытый в книге вижу я; / И вот уже мечтою странной Душа наполнилась моя.* Пример строения 1 + 3: *Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты, Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты.* Пример строения 3 + 1: *Достойны равного презренья Его тщеславная любовь И своенравные гоненья: / К забвенью сердце приготовь.* Пример строения 1 + 1 + 2: *И где мне смерть пошлет судьбина? / В бою ли, в странствии, в волнах? / Или соседняя долина Мой примет охладелый прах?* Пример строения 1 + 2 + 1: *Одна скала, гробница славы... / Там погружались в хладный сон Воспоминанья величавы: / Там угасал Наполеон.* Пример строения 2 + 1 + 1: *Исчез, оплаканный свободой, Оставя миру свой венец. / Шуми, взволнуйся непогодой: / Он был, о море, твой певец.* Пример строения 1 + 1 + 1 + 1: *Не пей мутительной отравы; / Оставь блестящий, душный круг; / Оставь безумные забавы: / Тебе один остался друг.* Пример «прочих форм» строения: *Ты, гений! / Но любви страданья Его сразили. / Взор немой Вперил он на свое созданье И гаснет пламенной душой.*

Пример четверостишия «4», в котором сложное предложение расчленяется по схеме 2 + 2: *В дверях эдема ангел нежный Главой поникшею сиял, / А демон мрачный и мятежный Над адской бездною летал.* То же, по схеме 1 + 3: *Я лил потоки слез нежданных, / И ранам совести моей Твоих речей благоуханных Отраден чистый был елей.* То же, по схеме 1 + 1 + 2: *Сей шкипер был тот шкипер славный, / Кем наша двигнулась земля, / Кто придал мощно бег державный Рулю родного корабля.* Пример четверостишия 2 + 2, которое подрасчленяется по схеме (1 + 1) + 2: *Хоть тяжело подчас в ней бремя, / Телега на ходу легка; / Ямщик лихой, седое время, Везет, не слезет с облучка.* То же, по схеме 2 + (1 + 1): *Тобой питомцам Аполлона Не из тщеславья он открыт; / Цариц ты любишь Геликона / И ими сам не позабыт,* — и т. п.

О предложениях, объем которых меньше строки или которые перекидываются из строфы в строфу, речь пойдет ниже. Из приведенных примеров видно, что в дальнейшем обещает быть очень интересен анализ словорасположения в предложениях разной длины: где в двухстрочных предложениях находятся подлежащее и сказуемое, за счет каких однородных членов или деепричастных оборотов одно- и двухстрочные предложения расширяются до трех и четырех строк и т. д. Но сейчас мы этого не касаемся.

В стихотворениях Пушкина с графической отбивкой четверостиший (81 строфа) господствующие типы «4» и 2 + 2 составляют соответственно 58 % и 14 %, всего 72 %. В стихотворениях без графической отбивки (61 строфа) — 49 % и 21 %, всего 70 %. Сумма господствующих типов одинакова, но тип «4» превосходит тип 2 + 2 при отбивке — вчетверо, а без отбивки — вдвое: графическое выделение четверостиший способствует разворачиванию предложения на цельное четверостишие.

Посмотрим, как подрасчленяются сложные предложения в господствующем типе «4». В стихотворениях с отбивкой (47 строф) здесь господствующие типы «4» (без подрасчленений) и 2 + 2 составляют соответственно 36 % + 36 % = 72 %; в стихотворениях без отбивки (30 строф) — 47 % + 40 % = 87 %. И там и здесь типов «4» и 2 + 2 поровну, зато общая их доля в стихотворениях без отбивки заметно больше: графическая невыделенность четверостиший компенсируется повышенным единообразием их строения. Посмотрим, наконец, как соотносятся строфы «восходящего» строения (1 + 3 и 1 + 1 + 2) и «нисходящего» строения (3 + 1 и 2 + 1 + 1): в стихотворениях с отбивкой первых больше в три раза, в стихотворениях без отбивки — только в полтора; графическая выделенность строф способствует реализации господствующей тенденции.

Для сравнения возьмем четверостишия Фета (193 строфы с графической отбивкой из 61 стихотворения объемом в 2—5 строф). У Пушкина доля господствующих типов «4» и 2 + 2 была 58 % + 14 % = 72 %; у Фета — 67 % + 21 % = 88 %. Общее преобладание господствующих типов у Фета заметно больше: синтаксис строфы как бы канонизируется. При этом достигается это больше за счет нарастания типа 2 + 2, чем типа «4»: доля первого выросла на треть, доля второго лишь на седьмую часть. Как известно, общее господство четверостиший у Фета гораздо ярче выражено, чем у Пушкина (например, Фет почти не объединяет четверостишия в восьмистишия); вероятно поэтому, ему не так важно подчеркивать четверостишность четырехстрочными фразами.

Далее, дробление сложных предложений в господствующем типе «4» у Фета ничем не отличается от пушкинского: преобладают подтипы «4» и 2 + 2, составляя 32 % + 36 % = 68 %. Наконец, строфы «восходящего» синтаксического строения употребляются чаще, чем строфы «нисходящего» строения, не в три раза, как у Пушкина, а в восемь раз: преобладание господствующей тенденции выражено гораздо резче. В целом можно сказать, что синтаксис строфы от Пушкина к Фету становится гораздо более однообразным и окостенелым. Как известно,

ритмика строки (4-ст. ямба) от Пушкина к Фету тоже становится гораздо более однообразной и окостенелой: перед нами любопытная параллельность эволюции ритма и синтаксиса.

До сих пор мы ничего не говорили о предложениях, длина которых меньше одной строки. Все они, за единственным исключением (у Фета), занимают начала строк, являясь как бы «сверхсхемным предложением» в начале четырех-, двух- и однострочных (а у Фета и трехстрочных) предложений. Объем их — от одной стопы (***Увянет!*** *Жизнью молодою …*) до трех стоп (***Театр во мгле затих.*** *Агата...*). Пример «сверхсхемного предложения» в начале четырехстрочного предложения: ***Ты счастлив****: ты свой домик малый, Обычай мудрости храня, От злых забот и лени вялой Застраховал, как от огня.* В начале двухстрочного: ***Но свет…*** *Жестоких осуждений Не изменяет он своих...* В начале однострочного: ***И жив ли тот?*** *и та жива ли?..* Во всех этих примерах короткая фраза приходится на начало строфы; но она может находиться и в середине строфы, например во втором и четвертом членах строфы 1 + 2 + 1: *Но в полдень нет уж той отваги;* ***Порастрясло нас;*** *| нам страшней И косогоры и овраги;* ***Кричим:*** *полегче, дуралей!* Таких случаев, когда «сверхсхемное предложение» занимало бы конец двух- или четырехстрочного члена, у Пушкина нет, а у Фета — только один пример: *Театр во мгле затих. Агата В объятьях нежного стрелка. Еще напевами объята, Душа светла —* ***и жизнь легка.*** Кроме того, у Фета трижды встречаются случаи, когда вставная фраза отсекает от предложения его начало: *Те грезы —* ***жизнь их осудила****, — То прах давнишних алтарей...* Мы их также считали «сверхсхемными предложениями».

Всего у Пушкина на 81 графически выделенную строфу приходится 18 коротких предложений в начале строк (22 %), из них 12 — в начале строф (две трети). На 61 графически не выделенную строфу приходится 7 коротких предложений в начале строк (11 %), из них 4 — в начале строф (чуть больше половины). Видно, что графически не выделенные четверостишия избегают «сверхсхемных предложений», чтобы расшатанность синтаксиса не ослабила и без того стушеванную четкость строфики. У Фета на 193 графически выделенные строфы приходится 44 коротких предложения (23 %), из них 36 — в начале строф (4/5). Общая насыщенность текста «сверхсхемными» предложениями — такая же, как у Пушкина, но их сосредоточенность в начале строф — выше (***Какая грусть!*** *Конец аллеи...,* ***О первый ландыш!*** *Из-под снега...,* ***Тускнеют угли.*** *В полумраке...,* ***Я уезжаю.*** *Замирает...,* ***Прости!*** *во мгле воспоминанья...*). Можно сказать, что и здесь происходит некоторое окостенение строфического синтаксиса.

Мы намеренно назвали предложения длиной меньше одной строки «сверхсхемными предложениями» в синтаксисе — по аналогии со «сверхсхемными ударениями» в ритме. Как строка ямба стремится сосредоточивать короткие сверхсхемноударные слова в начале, а длинные, пиррихиеобразующие — в конце, так и четверостишие стремится сосредоточивать короткие «сверхсхемные предложения» в начале строф (или хотя бы полустрофий), а более длинные ото-

двигать в конец строф. Ритм строки и синтаксис строфы оказываются организованы изоморфически.

Последнее, о чем следует сказать по поводу синтаксиса четверостишия, — это редкие случаи строфического анжамбмана, когда последнее предложение не кончается с концом строфы. Пример: *Но ни один волшебник милый, Владетель умственных даров, Не вымышлял с такою силой, Так хитро сказок и стихов, // Как прозорливый и крылатый Поэт той чудной стороны, Где мужи грозны и косматы, А жены гуриям равны.* Иногда давление строфики оказывается так сильно, что поэт ставит в конце строфы точку, даже если она рассекает предложение — так, у Фета: *Горя над суетной землею, Ты милосердно разреши Мне упиваться чистотою И красотой твоей души. // Глядеть, каким прозрачным светом Окружена ты на земле, Как Божий мир при свете этом В голубоватой тонет мгле!* (ср. у Пушкина точка с запятой в стихотворении «Друзьям», 1822, после третьей строфы перед *но*).

У Пушкина таких незаконченных предложений — три на 81 графически выделенную строфу (4 %) и четыре на 61 графически не выделенную строфу (7 %). Видно, что графическая слитность побуждает поэта хоть немного чаще осмеливаться на строфический анжамбман. Однако даже среди графически не выделенных строф замкнутость четверостиший настолько господствует, что мы позволили себе исключить из материала пять «слишком анжамбманных» стихотворений, которые Б. Томашевский считал «графически не выделенными четверостишиями AbAb». Это 8-стишия «Иной имел мою Аглаю...» (6 + 2), «Зима мне рыхлою стеною...» (2 + 3 + 3; текст ненадежен), «Виноград» (2 + 6), 12-стишное посвящение к «Руслану и Людмиле» (6 + 1 + 5) и, с некоторым колебанием, 20-стишие «Увы! зачем она блистает...» У Фета строфических анжамбманов — четыре на 193 графически выделенные строфы (2 %): замкнутость четверостишия становится почти непреложным законом, синтаксис окостеневает.

«*ОЙ-ОЙ*-РИФМЫ» ОТ ЛОМОНОСОВА ДО ТВАРДОВСКОГО

1. Стих отличается от прозы тем, что на отбор слов и словосочетаний в нем налагаются дополнительные ограничения — ритмические и рифмические, которых нет в прозе. В стих попадают только те слова, которые вмещаются в избранный ритм и (при необходимости) годятся в рифму. Как влияет на словарь стиха ритм, уже исследовалось ([Томашевский 1929: 104—106, 197—200]; [ср. Гаспаров 1974: 173—174]): в стихе слова короче, в ямбе повышается доля слов с односложным безударным зачином, в анапесте — с двухсложным безударным зачином и т. д. Но как влияет на словарь стиха рифма? Насколько меняется в словарном составе стиха доля слов, более удобных и менее удобных для рифмы? Таких исследований ни для русского, ни для иноязычного стиха еще не проводилось.

В свое время мы подсчитали самые частые рифмические созвучия у 8 русских поэтов, по 1000 женских и 1000 мужских пар от каждого [Гаспаров 1997, III: 290—300]. Первые четыре места обычно бесспорны, пятое иногда делят несколько равноупотребительных гнезд. Знаками *Ъ*, *Ь* обозначены созвучия безударных *а/о*, *е/и* и пр., знаком *Й* факультативный йот в рифмах типа *смелыЙ—пределы*, знаком *С* факультативный конечный согласный в рифмах типа *пламя—памяТЬ*. Проценты означают долю, которую занимают стихи на эти первые пять рифм от всех стихов (показатель «концентрации рифм»). Вот эти самые употребительные рифмические гнезда:

Женские рифмы:

Симеон Полоцкий: *-ити*, *-аше*, *-ати*, *-ает*, *-ися* — 44,5 %.
Кантемир: *-ает*, *-ится*, *-ают*, *-ою*, *-одит* — 14,5 %.
Ломоносов: *-ает*, *-ами*, *-ою*, *-ают*, *-ены* — 20 %.
Пушкин: *-енъе*, *-ою*, *-ами*, *-енья*, *-али* — 11 %.
Некрасов: *-ая*, *-ает*, *-или*, *-али*, *-оже* — 7,5 %.
Фет: *-ою*, *-ами*, *-ает*, *-енья* (*-озы*, *-уки*, *-ится*) — 11 %.
Брюсов: *-енЪй*, *-енЬ(й)*, *-оды*, *-али*, (*-ежнЪй*, *-елЬ(й)*, *-етЬ(й)*, *-ета*, *-адЪм*, *-атья*) — 5 %.
Маяковский: *-елЬ*, *аца(С)*, (*-анЬ(С)*, *-удЬ(С)*, *-ея*, *-ету*) — 3,5 %.

Мужские рифмы:

Ломоносов: *-ет*, *-ит*, *-ой*, *-ать*, *-от* — 20,5 %.
Пушкин: *-ой*, *-ей*, *-ал*, *-ом*, *-от* — 20,5 %.
Некрасов: *-ал*, *-ом*, *-ать*, *-ов*, *-ой* — 22,5 %.
Фет: *-ой*, *-ей*, *-ом*, *-на*, *-ать*— 21,5%.

Брюсов: *-ой, -ей, -ом, -он, -ты* — 20,5 %.
Блок: *-ой, -на, -от, -ты, -ла* — 22,3 %.
Маяковский: *-ой, -от, -ом, -ей, (-он, -ет)* — 11 %.

Из перечня следует, что наиболее продуктивны гнезда, в которых пересекаются ряды словоизменений различных частей речи. У первых поэтов господствуют характерные окончания глаголов; характерные окончания существительных появляются позднее.

Мужская рифма на *-ой* — единственная, входящая в первую пятерку мужских рифм у всех поэтов. В ней самым явным образом сочетаются словоформы нескольких частей речи: существительные мужского рода типа *герой*, существительные женского рода в творительном падеже типа *волной*, прилагательные мужского рода типа *брат родной*, прилагательные женского рода в косвенных падежах типа *земли родной*, *земле родной*, *землей родной*, глаголы в императиве типа *постой*, наречия типа *домой*, местоимения типа *мой*, *мной*. Все это позволяет удобнее всего начать обследование влияния рифмы на лексику, морфологию и синтаксис стихотворной строки именно с мужских рифм на *-ой*.

2. В качестве материала мы взяли 4-ст. ямб 25 русских поэтов XVIII—XX вв., выбрав из него все строки с мужскими рифмами на *-ой*. Вот количество этих *ой*-строк и доля их от общего числа мужских строк у каждого поэта:

Авторы	*Произведения*	*Число строк*	*%*
Ломоносов		70 строк от 1986	3,5
Сумароков		78 строк от 1264	6,2
В. Майков		28 строк от 1112	2,5
В. Петров		28 строк от 1068	2,6
Державин		241 строка от 5548	4,3
Батюшков		55 строк от 540	10,2
Жуковский		339 строк от 5167	6,6
Пушкин	лирика	243 строки от 2624	9,3
	поэмы	336 строк от 3932	8,5
	«Онегин»	181 строка от 2912	6,2
	всего	*760 строк от 9468*	*8,0*
Баратынский	лирика	91 строка от 1122	8,1
	поэмы	165 строк от 1465	11,5
	всего	*256 строк от 2587*	*9,9*
Языков		221 строка от 1899	11,5
Лермонтов	лирика	155 строк от 1666	9,3
	поэмы	618 строк от 5532	11,2
	всего	*773 строки от 7198*	*10,7*

Полежаев		121 строка от 1518	8,0
Огарев		186 строк от 2109	8,8
Ап. Григорьев		139 строк от 1394	10,0
Некрасов	лирика	59 строк от 984	6,0
	поэмы	102 строки от 1126	9,1
	всего	*161 строка от 2110*	*7,6*
Фет		117 строк от 1612	7,3
Майков	лирика	83 строки от 1022	8,1
	драмы	70 строк от 1833	3,8
	всего	*153 строки от 2855*	*5,4*
Полонский	лирика	186 строк от 2401	7,7
	поэмы	350 строк от 5866	6,0
	всего	*536 строк от 8267*	*6,5*
Брюсов		160 строк от 2540	6,3
Блок	лирика	88 строк от 1861	4,7
	поэма	26 строк от 790	3,8
	всего	*114 строк от 2651*	*4,3*
Белый	лирика	90 строк от 936	9,6
	поэма	91 строка от 683	13,3
	всего	*181 строка от 1619*	*11,2*
Цветаева		26 строк от 963	2,7
Мартынов		37 строк от 1445	2,6
Твардовский		148 строк от 1732	8,6
Евтушенко		32 строки от 1068	3,0

Для выборки просматривались только произведения, от начала до конца написанные 4-ст. ямбом с чередованием мужских и женских или со сплошными мужскими окончаниями: т. е. 4-ст. мужские строки из разностопного ямба (как «Певец во стане русских воинов»), из вольного ямба (как в баснях Крылова) и из ямба с чередованием дактилических и мужских окончаний (как «Незнакомка») не учитывались. Для Ломоносова были рассмотрены все торжественные оды и ода из Руссо «На счастье». Для Сумарокова — все торжественные оды (по «Полному собранию всех сочинений...») и переложения псалмов. Для В. Майкова — оды 1762—1778 гг. по большой «Библиотеке поэта» (БП). Для Петрова — оды 1766—1782 гг. по собранию сочинений 1811 г. Для Пушкина не рассматривалась лицейская лирика, «Путешествие Онегина» и мелкие наброски, для Лермонтова — стихи и поэмы до 1830 г. Из Полежаева были взяты «Эрпели», «Чир-Юрт», «Ночь на Кубани», «Кладбище Герменчугское» и «Видение Брута»; из Огарева — «Зимний путь», «Ночь», «Сны», «Матвей Радаев», «Тюрьма» и «Рассказ этапного офицера»; из Григорьева — «Олимпий Радин», «Встреча», «Вверх по Волге». Для Некрасова выделены поэмы

«Несчастные», «На Волге» и «Суд»; из Майкова взята лирика 1838—1860 гг. и драмы «Три смерти», «Смерть Люция» и «Два мира»; из Брюсова — стихи 1898—1918 гг. (от «Tenia vigilia» до «Девятой Камены»); из Блока — три тома лирики и поэма «Возмездие»; из Белого — стихи «Пепла» и «Урны» и поэма «Первое свидание»; из Цветаевой — произведения 1917—1920 гг. (лирика, «Феникс» и отрывки из других драм и поэм); из Мартынова — «Тобольский летописец» и «Поэзия как волшебство»; из Твардовского — «За далью — даль»; из Евтушенко — стихи 1962—1983 гг.

Достаточно взгляда на процентные показатели этих строк, чтобы увидеть: употребительность *ой*-рифм претерпевает за 250 лет любопытные изменения. Вот средние показатели для XVIII в., для пушкинского времени (от Батюшкова до Полежаева), для середины и второй половины XIX в. (от Огарева до Полонского) и для XX в. (начиная с Брюсова):

XVIII век	445 от 10 978	=	4,1%
1800—1840	2525 от 28 377	=	8,9%
1840—1900	1292 от 18 347	=	7,0%
XX век	695 от 11 992	=	5,8%

Мы видим сравнительно умеренное пользование *ой*-рифмами в начале новой русской поэзии, резкий взлет их на переходе к XIX веку, усиленную эксплуатацию их в пушкинскую эпоху (особенно у младших — Языкова, Баратынского, Лермонтова), а затем постепенный спад к начальным и даже еще более низким показателям (у Цветаевой, Мартынова). Этот спад нарушается лишь двумя перебоями — у Белого и у Твардовского. Оба они ориентировались на пушкинскую эпоху — «Урна» имела эпиграф из Баратынского, «За далью — даль» единодушно воспринималась как «воскрешение» пушкинского стиля. Если изъять их из подсчетов, то средний показатель XX века упадет до 4,3%.

По-видимому, это значит вот что. В первые десятилетия русской силлабо-тоники сравнительная легкость рифмовки на окончание *-ой* еще не была открыта. Открытие это было сделано, когда наступил «первый кризис русской рифмы» [Гаспаров 1984а: 88—90] и нужно было искать расширения круга рифмующих слов. Решающий шаг здесь принадлежал Жуковскому: он отказался от державинского поиска выхода из кризиса через неточную рифму и вместо этого стал разрабатывать те гнезда точных рифм, которые были особенно богаты словоформами. Самые ранние его 4-ст. ямбы не рифмованы (в подражание Карамзину), затем в стихах 1803—1811 гг. доля *ой*-рифм у него сразу достигает 12,1%, в 1812—1814 гг. снижается до 7,0%, в 1815—1819 гг. повышается 9,5% и т. д. Это открытие было подхвачено поэтами пушкинской эпохи, чем дальше, тем больше; а затем эта легкость *ой*-рифм начала претить, и поэты постепенно стали их избегать. Этот отход от легкости к трудности достигает предела, понятным образом, на исходе модернизма и у таких продолжателей модернистической традиции, как Мартынов и Евтушенко (у Евтушенко в стихах 1965—1972 гг. показа-

тель минимальный, 1,5%; в стихах 1973—1983 гг. он повышается до 4,5%, автор как бы вновь позволяет себе писать небрежнее).

Интересно соотношение *ой*-рифмовки в лирике и в больших произведениях: поэмы как бы опережают лирику сперва в тенденции осваивать *ой*-рифмы, а потом в тенденции избегать их. На пространстве большого жанра общим тенденциям эпохи как бы легче развернуться. Знаменательное исключение — Пушкин. Для него лирика была жанром традиционным и поэтому второстепенным, а романтическая поэма — новосоздаваемым и поэтому более важным; соответственно, он охотно допускает легкие рифмы на *-ой* в лирике и ограничивает их в поэмах, а еще больше — в «Онегине», самом новаторском и самом тщательно отработанном из своих произведений. (Разница между «традиционными» и «нетрадиционными» жанрами в других аспектах пушкинской рифмовки хорошо исследована в последних работах Дж. Т. Шоу.) Для пушкинских продолжателей, принявших романтическую поэму как нечто готовое, этих самоограничений уже не существовало: и у Баратынского, и у Лермонтова, и у Некрасова *ой*-рифм в поэмах больше, чем в лирике. (Эта ассоциация *ой*-рифм с романтической традицией яснее всего у Некрасова: и «Несчастные», и — особенно — «На Волге», и — пародически — «Суд» гораздо больше окрашены романтическим стилем, чем основной корпус некрасовской лирики.) А затем, когда начинается спад, то и у Майкова, и у Полонского, и у Блока *ой*-рифм в поэмах оказывается меньше, чем в лирике. И даже в случае «контртенденции» у А. Белого поэма идет впереди, а лирика позади: его порыв назад к рифмовке пушкинской эпохи дает в поэме «Первое свидание» целых 13,4% *ой*-рифм, абсолютный максимум в известном нам материале: стилизация перехлестывает образец.

3. Много это или мало — от 2,5 до 13,5% рифм на *-ой*? Чтобы дать ответ, нужно сравнить долю слов с окончаниями на *-ой* в стихе и в прозе.

Мы рассмотрели первую тысячу слов с мужскими окончаниями в двух прозаических текстах: в «Мертвых душах» Гоголя (ч. I, гл. 6) и в повести Чехова «Три года». В обоих совершенно одинаково оказалось по 25 слов с окончаниями на *-ой* из тысячи. Видимо, впредь до более обширных обследований можно считать, что 2,5% — это естественный речевой уровень слов на *-ой* среди всех слов с мужскими окончаниями. Интересен состав этих слов. Из 50 словоупотреблений 27, больше половины, приходятся на местоимения и местоимения-прилагательные (*мой, той, собой, (ни)какой, такой, одной, другой*), 14 на прилагательные (*большой, густой, косой, нагой, простой, родной, седой, чужой, дорогой, овощной, разбитной, немолодой*), 6 на существительные (*покрой, женой, семьей, сестрой, головой*) и 3 на наречие (*домой*).

Для стиха мы рассмотрели слова с мужскими окончаниями в мужских строках у 6 поэтов: Ломоносова, Пушкина («Евгений Онегин»), Фета, Брюсова, Цветаевой и Твардовского. По условиям ритма 4-ст. ямба вероятность появле-

ния таких слов на разных позициях строки различна: на последней стопе все слова обязаны иметь только мужское окончание, на I—III стопах возможны и иные ритмические типы слов. Это видно из росписи всех словораздельных вариаций шести ритмических форм 4-ст. ямба у названных поэтов. Примеры взяты из стихов Брюсова; 4 строки с редчайшими вариациями V.1, V.2, VII.1, VII.5 (*Свой многовековой венок* Брюсова; *Иль под гостеприимный кров* Фета; *Бери и не благодари*; *Обкармливающий меня* Цветаевой) в таблицу не включены. Условные обозначения: *м*, *ж* — мужской и женский словоразделы в 1-сложном интервале; *М*, *Ж*, *Д*, *Г* — мужской, женский, дактилический и гипердактилический в 3-сложном и 5-сложном интервале.

Вариация	*Пример*	*Лом.*	*Пушк.*	*Фет*	*Брюс.*	*Цв.*	*Твард.*
I.1 *ммм*	Гроза гремит, гроза растет	114	124	94	148	50	152
I.2 *ммж*	Толпу своих кошмарных грез	121	81	56	111	22	62
I.3 *мжм*	И твой священный зов, любовь	118	71	59	67	32	64
I.4 *мжж*	Предел блужданьям стольких лет	98	81	37	85	23	52
I.5 *жмм*	Я целый мир живой обрел	126	124	53	95	49	72
I.6 *жмж*	Японский штрих, французский севр	105	60	29	81	23	51
I.7 *жжм*	Доходит смутно гул войны	139	98	49	95	31	61
I.8 *жжж*	Уступы, скалы, камни, снег	107	78	24	96	20	46
Всего: I форма		*928*	*717*	*401*	*778*	*250*	*560*
II.1-*мм*	Оглашены глухой пальбой	10	76	67	47	20	81
II.2-*мж*	Предначертал великий Петр	17	41	38	44	14	35
II.3-*жм*	И равномерен звук речей	13	46	32	31	27	27
II.4-*жж*	Благословляя царство снов	15	33	21	31	11	20
Всего: II форма		*55*	*196*	*158*	*153*	*72*	*163*
III.1 *Мм*	Ваш дух не уступал судьбе	9	9	5	20	9	11
III.2 *Мж*	Мечты порабощенных стран	26	17	8	20	10	6
III.3 *Жм*	Громады боевых судов	87	104	49	98	62	19
III.4 *Жж*	Последний беспощадный час	87	91	42	91	37	9
III.5 *Дм*	Не голос ли надежд возник	85	38	2	49	62	1
III.6 *Дж*	Бестрепетных озерных вод	97	35	3	59	42	–
III.7 *Гм*	Исполненные бурь и смут	4	–	1	4	9	–
III.8 *Гж*	Припомнившихся мудрых книг	4	–	–	6	6	–
Всего: III форма		*399*	*294*	*110*	*347*	*237*	*46*
IV.1 *мМ*	Гуди, седой водоворот	21	66	40	42	17	52
IV.2 *мЖ*	Взвились, бушуя, знамена	109	286	182	250	76	189
IV.3 *мД*	Мои безумные слова	88	222	133	211	56	131
IV.4 *мГ*	Летит неслышимая речь	1	15	7	17	9	14
IV.5 *жМ*	И было все предрешено	18	53	25	32	12	32
IV.6 *жЖ*	Расчистить хмурый небосвод	175	391	177	274	67	180
IV.7 *жД*	Какие дивные слова	126	345	198	265	54	204
IV.8 *жГ*	Всю сердца сумрачного боль	1	8	9	18	–	16
Всего: IV форма		*539*	*1386*	*771*	*1109*	*291*	*818*

VI.1-*М*	Торжествовать и умирать	1	44	21	23	14	31
VI.2-*Ж*	Агурамазды и Христа	19	138	68	68	26	75
VI.3-*Д*	И беспричинную печаль	24	117	74	51	29	41
VI.4-*Г*	Гул обессиленного дня	1	9	2	5	2	1
Всего: VI форма		*45*	*308*	*165*	*147*	*71*	*148*
VII.2 *Ж*-	Легендой заворожены	2	6	2	1	5	3
VII.3 *Д*-	Забвением упоена	16	5	4	3	23	–
VII.4 *Г*-	Ты эллинскую красоту	2	–	–	1	10	–
Всего: VII форма		*20*	*11*	*6*	*5*	*38*	*3*
Итого		*1986*	*2912*	*1611*	*2539*	*959*	*1738*

Из таблицы видно: в строке 4-ст. ямба метрические слова с мужским окончанием могут иметь от 1 до 6 слогов. 2-сложные слова типа *гроза*, *гремит*, *глухой*, *пальбой* могут располагаться своими ударениями на всех четырех стопах; 1-сложные типа *мир*, *зов*, *грез и* 4-сложные типа *оглашены*, *не уступал*, *водоворот* — только на II, III и IV стопах; 3-сложные типа *боевых*, *небосвод* — только на III и IV стопах; 5- и 6-сложные слова крайне редки и тоже прикованы к III—IV стопам. Часть этих слов может иметь окончание на *-ой*: *бой*, *пальбой*, *голубой*, *полуживой*. Вот примеры (из Брюсова и Белого):

I ст. 2-сл.: *Мечтой* своих святых творцов
II ст. 1-сл.: И кубок *твой беру*, спеша
2-сл.: Кругом *прибой* грозящих струй
4-сл.: *Вечеровой* порой в тиши
III ст. 1-сл.: До дна взволнован *мой* народ
2-сл.: Но ввысь иду *одной* тропой
3-сл.: В свободный *голубой* простор
4-сл.: Друг, взор *полуживой* закрой
IV ст. 1-сл.: И в час, когда не кончен *бой*
2-сл.: Оглашены глухой *пальбой*
3-сл.: Столетий подвиг *роковой*
4-сл.: И кто же? брат *передо мной*!

Какая именно часть слов с мужскими окончаниями на каждой позиции оканчивается на *-ой*, показано в следующих таблицах: в левой части число всех слов каждого типа с мужским окончанием, в средней части — число слов на *-ой*, в правой — доля слов на *-ой* от всех слов каждого типа. Единичные 5- и 6-сложные слова не выделены в строки, но включены в суммы.

	Мужские окончания				*В том числе на -ой*				*В процентах*				
Стопы:	*I*	*II*	*III*	*IV*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*в ср.*
ЛОМОНОСОВ:													
1-сл.	–	249	274	680	–	7	6	15	–	3	2	2	2,3
2-сл.	705	256	335	943	22	4	10	37	3	2	3	4	3,3
3-сл.	–	–	87	305	–	–	3	18	–	–	3	6	5,3
4-сл.	–	28	9	56	–	1	–	1	–	4	–	–	1,1
Всего:	*705*	*533*	*705*	*1984*	*22*	*12*	*19*	*71*	*3*	*2*	*3*	*3,5*	*3,1*

	Мужские окончания				*В том числе на -ой*				*В процентах*				
Стопы:	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	в ср.
ПУШКИН:													
1-сл.	–	237	215	549	–	3	12	9	–	1	6	2	2,4
2-сл.	972	271	362	1374	30	5	10	103	3	2	3	7	5,0
3-сл.	–	–	104	815	–	–	3	69	–	–	3	8	7,8
4-сл.	–	161	9	168	–	3	1	2	–	2	11	1	1,8
Всего:	*972*	*669*	*690*	*2906*	*30*	*11*	*26*	*183*	*3*	*2*	*4*	*6,3*	*4,8*
Стопы:	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	в ср.
ФЕТ:													
1-сл.	–	107	141	276	–	3	6	9	–	3	4	3	3,4
2-сл.	720	190	216	816	23	7	9	55	3	4	4	7	4,8
3-сл.	–	–	49	427	–	–	5	48	–	–	10	11	11,1
4-сл.	–	126	5	90	–	5	–	4	–	3	–	4	4,1
Всего:	*720*	*423*	*411*	*1609*	*23*	*15*	*20*	*116*	*3*	*3*	*5*	*7,2*	*5,5*
Стопы:	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	в ср.
БРЮСОВ:													
1-сл.	–	208	197	664	–	5	9	21	–	2	5	3	3,3
2-сл.	971	341	339	1182	35	19	22	70	4	6	6	6	5,2
3-сл.	–	–	98	593	–	–	11	69	–	–	11	12	11,6
4-сл.	–	114	20	100	–	7	1	–	–	6	5	–	3,4
Всего:	*971*	*663*	*654*	*2539*	*35*	*31*	*43*	*160*	*4*	*5*	*7*	*6,3*	*5,6*
Стопы:	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	в ср.
ЦВЕТАЕВА:													
1-сл.	–	84	99	219	–	2	6	1	–	2	6	–	2,2
2-сл.	365	89	181	493	10	1	7	21	3	1	4	4	3,5
3-сл.	–	–	62	179	–	–	–	4	–	–	–	2	1,7
4-сл.	–	48	9	66	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Всего:	*365*	*221*	*351*	*957*	*10*	*3*	*13*	*26*	*3*	*1*	*4*	*2,7*	*2,7*
Стопы:	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV	в ср.
ТВАРДОВСКИЙ:													
1-сл.	–	155	125	306	–	6	10	14	–	4	8	5	5,1
2-сл.	733	266	306	864	19	15	15	74	3	6	5	9	5,7
3-сл.	–	–	19	444	–	–	2	53	–	–	11	12	11,9
4-сл.	–	147	11	115	–	7	1	6	–	5	9	5	5,1
Всего:	*733*	*568*	*461*	*1729*	*19*	*28*	*28*	*147*	*3*	*5*	*6*	*8,5*	*6,4*

Из таблицы видно, что на последнюю стопу (с ее обязательным мужским окончанием) оттягивается около половины всех слов с мужскими окончаниями (левая часть таблицы): 50 % у Ломоносова и Твардовского, 51 % у Фета и Цветаевой, 52,5 % у Брюсова, 55,5 % у Пушкина. Что же касается слов с мужскими окончаниями на *-ой* (средняя часть таблицы), то они оттягиваются на последнюю стопу заметно сильнее. Выпишем для каждого поэта средний процент *ой*-слов для внутренних (I—III) стоп; для последней (IV) стопы; для всех стоп вместе; и процент *ой*-слов на IV стопе от общего количества *ой*-слов:

Авторы	*Стопы*			*Оттянуто*	
	I–III	*IV*		*Среднее*	
Ломоносов	2,2	3,5	ср.	3,1	57
Пушкин	2,9	6,3	–	4,8	73
Фет	3,7	7,2	–	5,5	67
Брюсов	4,8	6,3	–	5,6	59
Цветаева	2,8	2,7	–	2,7	50
Твардовский	4,3	8,5	–	6,4	66

Мы помним: средняя речевая доля *ой*-слов от всех слов с мужскими окончаниями (по прозе) — 2,5 %. Мы видим: в стихах эта средняя доля повышается: у Ломоносова еще ненамного; у Пушкина, Фета, Брюсова и «пушкинизирующего» Твардовского — в два раза и более; у Цветаевой же, гнушающейся легкими рифмами, она вновь падает до общеречевой. Далее, мы видим: эта доля повышается в первую очередь на последней, нуждающейся в рифмах, стопе: даже у Ломоносова — в полтора раза, а у Пушкина, Фета, Брюсова и Твардовского — в 2,5—3,5 раза. В результате этого последняя стопа оттягивает на себя не половину, а больше *ой*-слов: почти три четверти у Пушкина, две трети у Фета и Твардовского. Любопытно, что когда у Брюсова *ой*-рифмы на последней стопе уже начинают убывать, доля *ой*-слов на внутренних стопах еще продолжает повышаться: поэтам как бы по инерции трудно отказаться от языка, искусственно обогащенного *ой*-словами, и они поначалу лишь сдвигают их с рифмующей позиции на внутренние, и только потом (у Цветаевой) отступают к нормам естественного языка.

И последнее, что мы видим: среди ритмических типов слов выше всего процент *ой*-окончаний — у трехсложных, «анапестических», типа *голубой*. По-видимому, это тоже специфика стиха. Среди 50 *ой*-слов прозы Гоголя и Чехова трехсложные слова составляли около четверти; у Ломоносова тоже (а у Цветаевой еще меньше); зато у Пушкина, Фета, Брюсова, Твардовского — в среднем 40 %. Объяснить это мы не можем, можем лишь высказать предположение. Дело в том, что употребительность *ой*-окончаний в рифме нарастает и убывает параллельно употребительности альтернирующего ритма в ритмике. Как показано А. Белым, К. Тарановским и их продолжателями, ритм типа «Адмиралтейская игла» не характерен для Ломоносова, выступает на первый план при Жуковском, господствует от Пушкина до Фета, ослабевает у Брюсова, сходит на нет у Цветаевой и возрождается у таких классицистов, как Твардовский. В этом ритме учащались пропуски ударений на III стопе, от этого учащались «анапестические» трехсложные слова на IV стопе; это происходило одновременно с освоением *ой*-рифм, и в результате звучание «анапестических» слов стало связываться в подсознании поэтов со звучанием *ой*-окончаний: сперва в рифме, а потом (еще не у Пушкина, но уже у Фета) и вне рифмы, на предпоследней стопе. Насколько основательно это предположение, — покажут дальнейшие исследования.

4. Характерно ли это учащение *ой*-окончаний только для рифмованного 4-ст. ямба или также для других размеров? Мы сделали контрольные подсчеты

по мужским строкам пушкинского 4-ст. хорея (лирика и сказки) и 5-ст. ямба (лирика, «Гавриилиада», «Борис Годунов», «маленькие трагедии»). Подсчитывался процент *ой*-окончаний внутри строки и в конце строки от общего числа строк, а также процент *ой*-окончаний в конце строки от общего числа *ой*-окончаний («оттянутость» их на рифму):

Размер	*Произведение*	*I–III*	*IV*	*Оттянуто*
4-ст. ямб	«Онегин» (2912 ст.)	67 = 2,3	183 = 6,3	73
4-ст. хорей	лирика (638 ст.)	17 = 2,7	52 = 8,2	75
	сказки (888 ст.)	24 = 2,7	27 = 3	53
5-ст. ямб	лирика (483 ст.)	20 = 4,1	33 = 6,8	62
	«Гавр.» (262 ст.)	5 = 1,9	6 = 2,3	55
	«Б. Год.» (576 ст.)	19 = 3,3	15 = 2,6	44
	мал. тр. (513 ст.)	22 = 4,3	15 = 2,9	41

Прежде всего бросается в глаза отличие нерифмованных строк «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий» от рифмованных строк всего остального нашего материала: только здесь процент *ой*-окончаний в конце строки держится около общеречевой нормы (2,5 %) и только здесь конец строки оттягивает на себя не больше, а меньше половины всех *ой*-окончаний. Это еще раз подтверждает, что повышенный процент *ой*-слов в стихе вызван именно потребностями рифмы. Далее, обращает внимание разница между процентом *ой*-рифм в лирике и в больших жанрах (сказки, «Гавриилиада»): в лирике он в два с лишним раза выше и оттягивает на себя соответственно больше *ой*-окончаний. Сходное соотношение было у Пушкина между лирикой и большими жанрами и в 4-ст. ямбе. Наконец, видно, что процент *ой*-окончаний внутри стиха от числа строк в 5-ст. ямбе больше, чем в 4-ст. ямбе и хорее: это оттого, что 5-стопная строка длинней и дает больше места для внутристишных мужских окончаний.

Напомним в заключение, что во всех наших таблицах мы старались давать средние показатели по как можно большему материалу; а за ними стоят показатели по отдельным произведениям, более индивидуальные, но менее статистически надежные. Так, 3 % *ой*-рифм по сказкам складывается из 2,8 % по «Царю Салтану», 4 % по «Мертвой царевне» и 1,4 % по «Золотому петушку» (соответственно 500, 276 и 142 строки). При более тонком анализе это может еще представить интерес для исследователя.

5. Мы уже говорили, что в прозе из 50 слов на *-ой* было 6 существительных, 14 прилагательных, 3 наречия, а остальные были местоимениями (*мой, собой* — 7 словоупотреблений) и местоимениями-прилагательными (*какой, такой, одной, другой*— 20 словоупотреблений). Ни глаголы (*стой, укрой*), ни междометия (*ой*) не встретились ни разу. Больше половины словоупотреблений, таким образом, приходилось не на знаменательные, а на вспомогательные слова. В стихах эта картина меняется.

Всякое разделение *ой*-слов по частям речи требует оговорок. Субстантивированные прилагательные (*больной*, *часовой*, *по мостовой*) мы здесь причисляли к существительным. Местоимения-прилагательные (*какой*, *другой*) мы учитывали отдельно, не причисляя ни к местоимениям, ни к прилагательным. Наречия, возникшие из существительных в творительном падеже (*зимой*, *порой*), мы здесь учитывали как существительные, так что собственно наречиями на *-ой* считались лишь *домой* и *долой*. Определяющим показателем для нас была пропорция М(естоимений), М(естоимений)-П(рилагательных), П(рилагательных), Существительных) и Пр(очих частей речи), т. е. глаголов-императивов, двух наречий и междометия.

Для *ой*-слов в прозе, внутри стихотворной строки и в рифме эти пропорции таковы:

Авторы	*М*	:	*М-П*	:	*П*	:	*С*	:	*Пр*
В прозе (50 слов)	14	:	40	:	28	:	12	:	6
Внутри стихотв. строки									
Ломоносов (53 слова)	43	:	6	:	30	:	19	:	2
Пушкин (67 слов)	33	:	13	:	22	:	22	:	9
Фет (58 слов)	33	:	17	:	23	:	24	:	3
Брюсов (110 слов)	34	:	5	:	30	:	30	:	1
Твардовский (75 слов)	35	:	21	:	28	:	12	:	4
В среднем (363 слова)									
В рифме									
Ломоносов (70 слов)	30	:	1	:	8	:	57	:	4
Сумароков (78 слов)	30	:	7	:	8	:	55	:	0
Державин (241 слов)	29	:	7	:	15	:	46	:	3
Жуковский (339 слов)	22	:	4	:	24	:	49	:	1
Пушкин (757 слов)	16	:	3	:	34	:	45	:	2
Баратынский (256 слов)	23	:	6	:	30	:	38	:	3
Языков (221 слов)	22	:	3	:	38	:	36	:	1
Лермонтов (773 слов)	14	:	6	:	35	:	44	:	1
Полежаев (121 слов)	8	:	2	:	37	:	53	:	0
Огарев (186 слов)	19	:	11	:	31	:	35	:	4
Григорьев (139 слов)	22	:	11	:	31	:	35	:	1
Некрасов (161 слов)	19	:	1	:	28	:	47	:	5
Фет (117 слов)	17	:	3	:	33	:	45	:	2
Майков (151 слов)	23	:	6	:	32	:	34	:	5
Полонский (536 слов)	19	:	6	:	22	:	50	:	3
Брюсов (160 слов)	23	:	4	:	28	:	45	:	0
Блок (114 слов)	24	:	1	:	28	:	46	:	1
Белый (181 слов)	7	:	4	:	35	:	52	:	2
Твардовский (149 слов)	14	:	13	:	31	:	38	:	4
В среднем (*728*, *2453*, *1239*, *330 слов*)									

Ломоносов — Жуковский	26	:	5	:	18	:	49	:	2
Пушкин — Григорьев	17	:	5	:	34	:	42	:	2
Некрасов — Блок	20	:	4	:	27	:	46	:	3
Белый и Твардовский	10	:	8	:	34	:	45	:	3
В среднем (389, 2467, 1564, 330 слов)									
Ломоносов — Державин	29	:	6	:	12	:	50	:	3
Жуковский — Полежаев	17	:	4	:	33	:	44	:	2
Огарев — Блок	20	:	6	:	27	:	44	:	3
Белый и Твардовский	10	:	8	:	34	:	45	:	3

Из таблицы видно: самая характерная черта *ой*-слов в прозе — преобладание вспомогательных частей речи — в стихе стремительно исчезает. Сумма местоимений и местоимений-прилагательных в прозе давала 54 %, в стихе внутри строки дает 47 % (от 49 % у Ломоносова до 39 % у Брюсова), а в рифме от 35 % в XVIII веке и до 11 % у Белого. При этом особенно резко сокращаются именно местоимения-прилагательные; собственно местоимения, наоборот, внутри стихотворной строки появляются значительно чаще, чем в прозе (в 2,5 раза), и даже в рифме немного чаще. За счет сокращения вспомогательных частей речи усиливаются главные: сумма существительных и прилагательных в прозе — 40 %, внутри стиха — 49 %, а в рифме — 62 % в XVIII в., 77 % в пушкинскую эпоху и 71—79 % после Пушкина. При этом доля прилагательных нарастает особенно стремительно: соотношение П : С в рифме до Пушкина — 2 : 8, а после Пушкина — 4 : 6 (тогда как соотношение П : С внутри стиха и у Пушкина, и у Фета, и у Блока устойчиво держится на 5 : 5). Основные сдвиги происходят между Державиным и Пушкиным и между Полежаевым и Некрасовым; Жуковский, а потом Огарев и А. Григорьев могут считаться переходными фигурами.

Причины этих сдвигов для разных частей речи — разные.

(1) Для нарастания местоимений внутри стиха — причины тематические. Подача содержания в поэзии, как правило, субъективнее, чем в прозе, поэтому там больше места для *мой*, *твой*, *мной*, *тобой*, *собой*. Характерно, что в прозе все отмеченные местоимения приходятся не на 25 *ой*-слов «Мертвых душ» (описание, повествование, диалог), а на 25 *ой*-слов «Скучной истории» (рассказ от 1-го лица), так что для «субъективной прозы» процент местоимений можно считать не 14 %, а 28 %, что очень близко к проценту их в стихах. Для убывания же местоимений в конце стиха — причины ритмические. Конец стиха в русской силлабо-тонике — самое сильное место, ударная константа; отсюда стремление заполнять его и семантически полновесными частями речи, т. е. не местоимениями. В XVIII в. процент местоимений в конце стиха был высок — видимо, когда поэтам пришлось осваивать мужские рифмы, то слова *мой*, *твой*, *тобой*, *собой* были открыты первыми. Но уже начиная с Жуковского местоимения начинают отступать из *ой*-рифм: доля их внутри строки остается неизменной (ок. 35 %), доля же их в конце строки снижается с 30 % до 16—24 %, а у Полежаева и Белого падает еще ниже.

(2) Для падения доли местоимений-прилагательных в стихе — причины композиционно-синтаксические. В поэзии преобладает сочинительное построение текста, в прозе — подчинительное; местоимения-прилагательные типа *какой*, *такой*, *другой* служат линейной или иерархической связности текста, а при сочинительной связи, предпочитающей параллелизмы без связующих звеньев, они не столь необходимы. Индивидуальные взлеты местоимений-прилагательных (преимущественно *иной*, *одной*, *другой*) у Огарева и А. Григорьева наблюдаются в поэмах, где повествовательной связности требуется больше; впрочем, Полонский обходится без них и в эпической поэме, а Твардовский любит их и в лирической поэме (как знак разговорности: *И будь такой ли он, сякой*; *Бываешь мало ли какой*).

(3) Для нарастания прилагательных в рифме — причины морфолого-синтаксические. Если существительные для *ой*-рифм годятся только женского рода и только в творительном падеже, типа *волной* (существительные мужского рода типа *герой*, *покой* слишком немногочисленны), то прилагательные годятся как мужского рода в именительном и винительном, так и женского рода в родительном, дательном, творительном и предложном падежах (*край родной*, *земли родной*, *к земле родной*, *землей родной*, *в земле родной*). Таким образом, по морфологическим возможностям прилагательные выгоднее для *ой*-рифмовки, чем существительные. Зато по синтаксическим возможностям прилагательные неудобнее для *ой*-рифмовки, чем существительные: в русском стихе конец строки обычно совпадает с концом синтагмы или предложения, а так как в обычном русском порядке слов определение предшествует определяемому, то поэтому прилагательное-определение редко оказывается в конце синтагмы или предложения и тем самым в конце стиха. Из этого конфликта поэты выходят, широко допуская обратный порядок слов [Гаспаров 1996]. Но этот выход был найден не сразу. У Ломоносова обратный порядок слов в стихе лишь немногим чаще, чем в его прозе, у Пушкина в 7 раз чаще, у Блока в 24 раза чаще, — т. е. обратный порядок слов все тверже становится именно приметой стиха. У Ломоносова обратный порядок слов в рифме лишь в 1,8 раз чаще, чем внутри строки; у Пушкина в целых 9,5 раз чаще, у Блока в 4 раза, у Твардовского в 5,5 раз, — т. е. открытие возможностей обратного порядка слов совершается между Ломоносовым и Пушкиным, увлеченно используется при Пушкине, а потом наступает некоторый спад, полууступка естественному языковому порядку слов. Почему это открытие — казалось бы, такое простое — не было сделано раньше, при Ломоносове? Напрашивается предположение: потому, что образцом ломоносовских ямбов были немецкие ямбы, а в немецком языке строгий порядок слов не выпускает прилагательные в конец стиха. Конечно, обратный порядок определения и определяемого был хорошо знаком русскому языку по риторической прозе с ее греко-латинскими образцами; но чтобы перенести этот опыт в стих, пришедший из совсем иной культурной традиции, нужно было время, и на это пошел весь XVIII век.

ОМОНИМИЧЕСКИЕ РИФМЫ

Певцы замолкли, Пушкин стих,
Хромает тяжко вялый стих.
Н. Огарев

Что такое омонимы — известно: это слова, у которых звучание одинаково, а значение различно. *Девичья* ***коса***, *стальная* ***коса***, *песчаная коса*, *он кос, и она* ***коса*** — омонимы. Слова, которые пишутся по-разному, но звучат все-таки одинаково, тоже считаются омонимами: ***будит*** *нас будильник*, ***будет*** *новый день*. А слова, которые пишутся одинаково, но произносятся по-разному, омонимами не называются, для них есть другой термин — омографы: *географический* ***а****тлас — одет в шелк и атл****а****с*, *целов****а****ть и милов****а****ть — казнить и м****и****ловать*, *угодить в проп****а****сть — проп****а****сть пропадом*. «Омоним» по-гречески значит сходно зовущийся, «омограф» — сходно пишущийся. Но с омографами в русских рифмах дела иметь нам не придется.

Обыгрывать омонимы с художественной целью стали давно, причем раньше в прозе, чем в стихах. Всякому оратору было соблазнительно блеснуть фразой вроде: *ты проливаешь свет на весь свет!* или *ты несешь миру мир!* — в каждом языке есть набор омонимов, удобный для такой игры и поэтому быстро приедающийся. Это в высоком стиле; а в низком стиле это еще более обычный материал для шуток, называемых каламбурами (слово *каламбур* французское, а происхождение его неизвестно).

Едва ли не первую омонимическую рифму в новой русской поэзии мы встречаем у Ломоносова в оде 1757 года, где императрица Елизавета обращается к Богу с такими словами о своем отце Петре Великом:

Великий Боже, вседержитель!
Святый Твой промысел и свет
Имея в сердце, мой родитель
Вознес под солнцем российский свет…

Это явно высокий стиль; а всего через пять лет было напечатано стихотворение уже явно невысокого стиля, целиком построенное на таких омонимических рифмах. Автором его был А. Ржевский, ученик Сумарокова, самый талантливый стихотворный экспериментатор своего времени. Это значило, что явление замечено, осознано и взято на учет.

На брегах текущих рек
Пастушок мне тако рек:
«Не видал прелестнее твоего я стану,
Глаз твоих, лица и век.
Знай, доколь продлится век,
Верно я, мой свет, тебя, верь, любити стану».

Вздохи взор его мой зрел,
Разум был еще незрел,
Согласилась мысль моя с лестной мыслью с тою.
Я сказала: «Будешь мой,
Ты лица в слезах не мой,
Только будь лишь верен мне, коль того я стою».

Страсть на лесть днесь променя,
И не мыслит про меня.
О неверный! ныне стал пленен ты иною.
Мне сказал: «Поди ты прочь
И себе другого прочь» –
Как несносно стражду днесь, рвуся я и ною!

Между высокой и шуточной поэзией омонимическая рифма быстро сделала выбор в пользу последней. У Пушкина мы находим такие рифмы несколько раз, и всегда с намеком, пусть самым легким, на шутливую интонацию. В «Евгении Онегине», о Руссо:

Защитник вольности и прав
В сем случае совсем не прав.

В «Графе Нулине»:

А что же делает супруга
Одна, в отсутствие супруга?

В «Сказке о царе Салтане» — о купцах, торговых гостях:

Вот на берег вышли гости,
Царь Салтан зовет их в гости…

В «Сказке о попе…» Балда обещается служить

…В год за три щелка тебе по лбу,
Есть же мне давай вареную полбу.

В «Женихе» девица —

Сидит, молчит, не ест, не пьет
И током слезы точит,
А старший брат свой нож берет,
Присвистывая, точит...

В «Утопленнике»:

Вы, щенки! за мной ступайте!
Будет вам по калачу,
Да смотрите ж, не болтайте,
А не то поколочу.

(Два последние примера особенно любопытны. В «Утопленнике» описывается довольно страшное происшествие — а баллада, тем не менее, получается совсем не страшная, а скорее, ироническая. Главным образом это достигается, конечно, за счет подбора подробностей: как представлен самый страшный момент — появление покойника? *Видит: голый перед ним...* и т. д.; после этого уже и *раки черные впились* звучит не так страшно. Но отчасти это достигается и за счет размера — такой 4-ст. хорей обычно ощущается как веселый и бодрый, почему, об этом можно поговорить в другой раз. А отчасти и за счет простоватого стиля, и за счет «несерьезных» рифм: кроме *по калачу — поколочу*, здесь играют роль и *вон, тятя, э-вот — мокрый невод*, и *окно захлопнул — чтоб ты лопнул*. Читатели так и воспринимали эту балладу: не всерьез. Горький в воспоминаниях где-то пишет, как под мотив *р-раки черные впились* приказчики с горничными весело отплясывали польку.)

Некоторое время в собрании сочинений Пушкина печатались несколько двустиший с каламбурными рифмами совершенно непристойного свойства; самое невинное из них было: *Дева, ног не топырь — Залетит нетопырь!* (обе рифмы приходилось заменять точками). Потом выяснилось, что текст их, считавшийся автографом Пушкина, был на самом деле автографом его брата Льва Сергеевича, у которого был похожий почерк, и из собрания сочинений они исчезли.

Юмористическая поэзия, охотно приняв омонимические рифмы, ценила их однако более не в чистом виде (слово на слово, как *точит — точит*), а в составном виде (слово на сочетание слов, как *по калачу — поколочу*): подобные каламбуры выходили смешней. Именно в таком мелкорубленом виде появляются они у классиков юмористики: С. А. Соболевского (приятель Л. С. Пушкина и его брата), Ф. А. Кони и «короля рифмы» Д. Д. Минаева. У Минаева целые разделы в его сборниках назывались «Рифмы и каламбуры» и заполнялись разрозненными четверостишиями — натянутыми шутками на составные рифмы.

10 – 6752

Мог тогда б понтировать
Я в азарте смелом —
А теперь изволь метать
Без наличных — с мелом.
Уж угодно небесам,
Хоть грызи тут ногти, —
Попадешься не бесам,
Кредиторам в когти...
(*Ф. Кони*, куплеты игрока
из водевиля «Петербургские квартиры», 1840)

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.
(*Д. Минаев*, «В Финляндии», 1876)

Иной омоним складывался даже не из двух, а из трех слов: *В ресторане ел суп сидя я — Суп был сладок, как субсидия.* Почему это казалось смешней? Вероятно потому, что чистые омонимы как бы были даны в языке, а составные — как бы созданы писателем и хранили зримые следы его усилий. Стихи на чистых омонимах сами собой получаются спокойнее и серьезнее. Вот три стихотворения советского поэта Я. Козловского — сравните последнее из них с предыдущими. Я. Козловский среди своих современников тоже как бы специализировался на упражнениях с омонимическими рифмами: в его итоговом сборнике было напечатано 80 таких шуток и полушуток (как в лучшие минаевские времена) под общим заглавием «Созвездие Близнецов».

* * *

Взяв бритву, я добрею,
Сияю бра добрей!
Сейчас я вас добрею, —
Промолвил брадобрей.

Не зря ко мне вы ходите:
Хоть старюсь я, но вы
Все от меня выходите,
Как месяцы, новы.

* * *

Журавлиные станицы
Гонит времени опала.
С тополей вблизи станицы
Желтая листва опала.

Речка в облачной опушке,
И черты ее не четки.
Сосны на лесной опушке
Дождика перебирают четки.

* * *

Смотри, натуралист:
Упал на тура лист.
Все капельки светлы,
Как будто из стекла,

Одна из них с ветлы
К твоим ногам стекла.
А на речной косе
Оса летит к осе.

Впрочем, к чести Минаева, он делал пробы и на путях большего сопротивления — например, нанизывал не два, а больше рифмующихся омонимов. Это уже труднее:

В полуденный зной на Сене
Я искал напрасно сени,
Вспомнив Волгу, где на сене
Лежа, слушал песню Сени:
«Ах вы, сени мои, сени».

или:

На пикнике под сенью ели
Мы пили более, чем ели,
И зная толк в вине и в эле,
Домой вернулись еле-еле.

В серьезной поэзии не побоялись использовать омонимию только экспериментаторы-символисты. И прежде всего они отбросили игру с составными омонимами, сосредоточившись на чистых. Художественный расчет их был не в том, чтобы показать, как можно склеить друг с другом разные слова, чтобы они показались одним, а в том, чтобы показать, как можно разнотемным словам подобрать такой контекст, чтобы они в нем показались одинаково естественными. Интерес к этому прорывался невольно и неожиданно: Блок никогда не увлекался стиховыми экспериментами ради экспериментов, однако ученые нашли у него не менее 9 омонимических рифм, при этом — в самых серьезных стихотворениях:

Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный берегу.
Она без мысли и без речи
На том смеется берегу...

...И неужель в грядущем веке
Младенцу мне — велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?..

О поэтах более коварных говорить не приходится: Валерий Брюсов и Федор Сологуб писали на омонимических рифмах целые стихотворения. Причем, сообразно своим характерам, Брюсов выставлял прием напоказ (включил это стихотворение в сборник экспериментальных стихов «Опыты», а в рукописи называл его «омонимина»), а Сологуб скрывал (понимающий заметит!), и поэтому брюсовское гораздо известнее, чем сологубовское:

Ты белых лебедей кормила,
Откинув тяжесть черных кос...
Я рядом плыл; сошлись кормила;
Закатный луч был странно-кос.

По небу полосы синели,
Вечеровой багрец кроя;
В цветах черемух и синели
Скрывались водные края.

Все формы были строго-четки,
Миг ранил сердце сотней жал...
Я, как аскет сжимает четки,
В руке весло невольно жал.

Вдруг лебедей метнулась пара...
Не знаю, чья была вина...
Закат замлел за дымкой пара,
Алея, как поток вина.

Была то правда ли, мечта ли, —
Уста двоих слились в одно.
Две лодки, как и мы, мечтали,
Как будто вонзены во дно.

Я свято помню эту встречу:
Пруд, берег, неба яркий плат...
Миг тот же если вновь я встречу, —
И жизнь ничтожная из плат!

(В. Брюсов, 1914)

Мне боги праведные дали,
Сойдя с лазоревых высот,
И утомительные дали,
И мед укрепных дольних сот.

Когда в полях томленье спело,
На нивах жизни всхожий злак,
Мне песню медленную спело
Молчанье, сеющее мак.

Когда в цветы впивалось жало
Одной из медоносных пчел,
Серпом горящим Солнце жало
Созревшие колосья зол.

Когда же Солнце засыпало
На ложе облачных углей,
Меня молчанье засыпало
Цветами росными полей.

И вкруг меня ограды стали,
Прозрачней чистого стекла,
Но тверже закаленной стали,
И только ночь сквозь них текла,

Пьяна медлительными снами,
Колыша ароматный чад.
И ночь, и я, и вместе с нами
Мечтали рои вешних чад.

(Ф. Сологуб, 1919)

Главная задача, как сказано, была в том, чтобы омонимы возникали в стихах как бы естественно. Но была еще и сверхзадача: чтобы их игра как бы перекликалась с содержанием стиха, подчеркивала его смысл. Брюсов и Сологуб такой сверхзадачи не ставили. Но у гораздо более легкомысленного, по общему мнению, советского поэта Семена Кирсанова есть, например, стихотворение «Птичий клин»: *Когда на мартовских полях / Лежала толща белая, / Сидел я с книгой, на полях / Свои пометки делая. / И в миг, когда мое перо / Касалось граф тетрадочных, / Вдруг журавлиное перо / С небес упало радужных. / И я его вписал в разряд / Явлений атомистики, / Как электрический разряд, / Как божий дар без мистики. / А в облаках летел журавль, / И не один, а стаями, / Крича скрипуче, как журавль, / В колодец опускаемый*... и т. д.; а кончается это стихотворение словами:

Я ставлю сущность выше слов,
Но верьте мне на слово:
Смысл не в буквальном смысле слов,
А в превращеньях слова.

Еще эффектнее использовал он такие «превращенья слова» в поэме «Семь дней недели»; но об этом будет речь в другой статье, «Тавтологические рифмы».

Опыт показал, что в русском языке достаточно парных омонимов, чтобы нанизывать их в юмористические и даже не юмористические рифмы без особенного труда. Тройных омонимов гораздо меньше, и оперировать ими труднее. Как в комической поэзии управлялся с ними Минаев, мы видели. В серьезной поэзии за это взялся опять-таки Брюсов в стихотворении 1923 г. «Где-то»: в эти последние свои годы он очень много экспериментировал с рифмами:

Островки, заливы, косы,
Отмель, смятая водой:
Волны, выгнуты и косы,
На песке рисунок рунный
Чертят пенистой грядой.

Островки, заливы, косы,
Отмель, вскрытая водой;
Женщин вылоснились косы;
Слит с закатом рокот струнный,
Слит с толпой ведун седой.

Взглянет вечер. Кто-то будет
Звать красотку к тени ив.
Вздохи, стоны, споры: «Будет!»
«Нет! еще!» — Над сном стыдливым
Месяц ласки льет, ленив.

В ранний вечер кто-то будет
Звать красотку к тени ив...
Пусть же солнце сонных будит!
Месяц медлит над отливом,
Час зачатья осенив.

(Очень строго выдержанные симметричные повторы!)

Поиски омонимических рифм, и даже тройных, — не праздная забава: такие рифмы могут быть нужны как примета жанра или стиля. В восточной поэзии омонимические рифмы употребительны в самых изысканных жанрах и высоко ценятся. Переводчики обычно их не передают: слишком трудно. Однако лет сорок назад на русский язык впервые были переведены четверостишия классика тюркской поэзии Алишера Навои — «туюги», в которых три строки зарифмованы непременно омонимами. Переводчик С. Иванов сумел набрать 21 тройку рифм, и чистых, и составных: пожалуй, это подвиг. Интересно только, насколько далеко ему пришлось ради этих рифм отклоняться от смысла подлинника?

Мой взор состарила слеза, в страданьях пролитая,
Но ты, как прежде, — лишь мечта, что дразнит, пролетая.
Один, в тоске, я смерти жду; но если ты со мною,
Мой, как у Хызра, долог век, — что ж вспомнил про лета я?

Чтоб ей сказать: «не уходи!», уста я растворил,
Но замер зов мой на устах и льда не растворил.
Ее капризам нет числа, упорству нет границ.
Мир удивлен: такое зло каприз хоть раз творил?

Бальзам для ран я не нашел, страницы книг листая.
Что тело мне терзает в кровь — не хищных птиц ли стая?
Огонь любви мне душу сжег, и в горькой той пустыне
Не отыскал ни одного целебного листа я.

Никто таких, как у тебя, ввек не имел очей!
Мир без тебя исполнен слез, обид и мелочей.
Жестокая, когда в тоске я выплакал глаза,
Любимый образ пред собою ты имела — чей?

В заключение — два слова об омографах. Я сказал, что с ними в русской рифме сталкиваться не приходится; это не совсем так. Есть понятие «разноударные рифмы», еще плохо освоенное у нас не только практикой, но даже теорией: так вот, в первых экспериментах с ними поэт как бы невольно натыкается на омографы. У Брюсова в тех же «Опытах» есть стихотворение «Радость женщины» с подзаголовком «Разноударные омонимические рифмы»: это и есть омографы.

Я — под синим п**о**логом
На холме пол**о**гом.

Все вокруг так зел**е**но;
Шум — в траве зел**е**ной.

Вот ромашка белая;
Как она, бел**а** я.

Сосенки! вы в г**о**ре ли?
Мы, как вы, горели.

Но изжита, м**и**нута
Страшная мину́та!

В сердце — радость в**и**денья:
Сгинули виденья.

Счастья нужно ль б**о**льшего?
Будет и больш**о**го.

В черновиках этого стихотворения были еще строчки: *Мы согласно с ландышем, / Что нам послан, дышим. / Я — побеги вереска, / Я — в лесу березка!* И, уже без омографии: *Как мы оба верили / Ласковой свирели! / Звуки одиночные / Нас в часы ночные / Звали нас погибельно / Песней колыбельной.* А на полях — заготовка еще одной рифмы: *урода—природа.*

Брюсовское стихотворение трудно назвать удачным: слишком чувствуется натужный эксперимент. Но в другом стихотворении XX века омографы оказались использованы очень выразительно — правда, не в рифме. Это «Русская песня» Кирсанова, где подхвачено и обыграно употребление разноударных вариантов одних и тех же слов («акцентных дублетов») в русской народной поэзии:

Ты лети, лети, соколик, высок**о** и далек**о** —
И высоко и далеко, на родиму сторону… —

не говоря уже о тех смещениях ударения, которые получаются при пении:

Уж как д**а**леко-далеко во чист**о**м поле,
Разгорался там ог**о**нечек малёшенек…

Вот песня Кирсанова:

Как из клетки горлица,
душенька-душа,
из высокой горницы
ты куда ушла?

Я брожу по городу
в грусти и слезах
о голубых, г**о**лубых,
голуб**ы**х глазах.

С кем теперь неволишься?
Где, моя печаль,
распустила волосы
по белым плечам?

Хорошо ли без меня,
слову изменя?
Аль, моя любезная,
вольно без мен**я**?

Волком недостреленным
рыщу наугад
по зеленым, зеленым,
зелен**ы**м лугам.

Посвистом и покриком
я тебя зову,
ни ау, ни отклика
на мое ау.

Я гребу на ялике
с кровью на руках
на д**а**леких, дал**е**ких,
далек**и**х реках…

Ни письма, ни весточки,
ни — чего-нибудь!
Ни зеленой веточки:
де, не позабудь.

И я, повесив голову,
плачу по ночам
по голубым, голубым,
голубым очам.

На песню Кирсанова есть музыка, и поется она совсем неплохо. Но к омонимическим рифмам, конечно, она никакого отношения не имеет; теме нашей — конец.

ТАВТОЛОГИЧЕСКИЕ РИФМЫ

Воротился ночью мельник:
Женка! что за сапоги?
— Ах ты, пьяница, бездельник,
Где ты видишь сапоги?..
«Сцены из рыцарских времен»

«Тавтология» значит по-гречески «то-же-словие»: повторение одних и тех же слов или, по крайней мере, одних и тех же понятий. Без такого повторения не обходится никакая речь, и подавно речь художественная: самые употребительные риторические фигуры — это фигуры повторения: *Пора, мой друг, пора: покоя сердце просит... Прости, развратный Рим! прости, о край родной... Клянусь четой и нечетой, Клянусь мечом и правой битвой, Клянуся утренней звездой, Клянусь вечернею молитвой...* (это начало пушкинских «Подражаний Корану», и оно послужило образцом для знаменитых клятв Демона у Лермонтова: *Клянусь я первым днем творенья...*). Таким образом, риторические корни у тавтологической рифмы гораздо крепче, чем у рифмы омонимической: повторов в речи много, омонимов мало.

Но именно поэтому тавтологическая рифма прижилась в стихах не больше, а меньше, чем рифма омонимическая. Тавтология была слишком частой приметой прозы, чтобы стать приметой стиха. Попробуем перелицевать пушкинские строчки так, чтобы повторяющееся слово стояло не в начале их, а в конце: *Четой и нечетой клянусь, Мечом и битвою клянуся, Звездою утренней клянусь, Молитвой вечера клянуся...* Сразу становится скучно, возникает тягостное ощущение топтания на одном месте, которого раньше не было. Почему? Потому что там перед нами было и единство, и разнообразие — и повторение одного слова в начале стихов, и сочетание разных слов в рифмах; а в нашей перелицовке осталось только единство без разнообразия.

В рифме ценится именно то, что она дает нам одновременно и сходное, и разное: сходное звучание и разное значение. Если у слов в конце строчек и звучание, и значение разное, мы воспринимаем их как нерифмованные; даже если среди них мелькнут одинаковые слова, мы не назовем их рифмой. В стихотворении Вл. Луговского «Как человек плыл с Одиссеем» мы читаем:

Греби, ребята! Парус наш трепещет,
Вина немного, впереди — конец.
Мы все плывем в желанную Итаку,
Коричневые, жилистые, злые,

Срывая пену волн нетерпеливых,
Затягивая пасмурную песню.
Ведь наши жены зажили с другими,
И наши песни сорваны другими,
И наши свиньи колоты другими,
И нашу славу вырвал Одиссей…

и нам не приходит в голову сказать, будто здесь «среди нерифмованных стихов возникает тавтологическая рифма» — самое большее, мы говорим, что здесь среди текста возникает «параллелизм с эпифорой», т. е. явление не стиховое, а стилистическое. («Эпифорой» называется повторение слова в конце смежных отрезков текста, как здесь, а «анафорой» — повторение в начале, как в примере *Клянусь четой и нечетой*…) Иначе говоря, полное нетождество и полное тождество конечных слов воспринимаются нами одинаково: как не-рифма.

Омонимические рифмы резко выделяются в стихе потому, что в них сходство звучания и разница значения в своем контрасте достигают предела: если они избегаются, то потому, что кажутся чересчур яркими, эффектными, изысканными. А тавтологические рифмы, напротив, выделяются потому, что в них этого контраста вовсе нет — то же звучание и то же значение; и если они также избегаются, то потому, что кажутся провалами, случайными не-рифмами на фоне рифм.

Ю. М. Лотман предложил когда-то любопытный психологический эксперимент: попробовать одно и то же звукосочетание представить сперва как омоним, а потом как повторение слова. Например, был в Москве известный ученый Каблуков, прототип маршаковского «человека рассеянного»; Андрей Белый в поэме-воспоминании «Первое свидание», изображая разъезд после концерта в 1900 году, зарифмовал его по-минаевски:

Лысеет химик Каблуков —
Проходит в топот каблуков…

Перепишем это так:

Лысеет химик Каблуков,
Проходит в топот Каблуков… —

и мы почувствуем, что вся острота рифмы бесследно исчезла. Или вот еще более выразительный пример. У Вяземского есть стихотворение с каламбурными рифмами на современные ему политические события: в нем он обращается к австрийскому дипломату фон-Булю, которому приходится на глазах у англичан расхлебывать политическую кашу, заваренную «князем» — прусским Бисмарком:

Бог помочь вам, графу фон-Булю!
Князь сеял — пришлось вам пожать!
Быть может, и другу Джон-Булю
Придется плечами пожать…

Вообразим, что эти стихи читаются в присутствии двух людей, из которых один знает, кто такой фон-Буль и что такое Джон Буль, а другой этого не знает и предполагает, что речь идет об одном и том же неизвестном ему лице, скажем, некоем графе Джоне фон-Буле. Первый воспримет рифму *Булю–Булю* как очень изысканную и острую, а второй как неумелую и неудачную.

Между этими двумя крайностями есть, однако, еще более любопытные промежуточные случаи — правда чрезвычайно редкие: когда одно и то же слово употреблено в рифме один раз в своем основном значении, а другой раз — в переносном, метафорическом. Очень интересный пример тому — у Некрасова в сатире «Недавнее время». В ней описывается знатная публика петербургского дворянского клуба накануне реформ — ретрограды, обжоры, пустодумы, игроки, всполошенные слухами об освобождении крестьян, — и на них молча глядит медный бюст дедушки Крылова и как будто насмешливо напоминает:

Полно вам — благо сами вы целы —
О наделах своих толковать,
Смерть придет — уравняет наделы,
Если вам мудрено уравнять…

Полно вам враждовать меж собою
За чины, за места, за кресты —
Смерть придет и отнимет без бою
И чины, и места, и кресты!..

Пусть вас минус в игре не смущает,
Игроки! пусть не радует плюс —
Смерть придет — все итоги сравняет:
Будет, будет у каждого *плюс!*..

В первом из этих трех четверостиший рифмы вполне обычные; во втором *кресты–кресты* — по-видимому, тавтологическая рифма; а в третьем, где слово *плюс* сперва означает отметку игрока при выигрыше, а потом, несомненно, крест над могилой, — перед нами как бы сразу и тавтология, и не тавтология. И этот эффект не пропадает даром: озадаченный читатель еще раз оглядывается и на предыдущую строфу, чтобы задуматься, за какие же собственно *места* и *кресты* грызутся между собой люди: на службе или на кладбище?

Некрасов сам нарочно выделяет этот последний *плюс* курсивом (курсив в тогдашнем употреблении означал то же, что кавычки), как бы указывая: *плюс* курсивный — это не то же самое, что *плюс* некурсивный! А в другом месте он

различает два значения одного слова иначе — большой буквой. В поэме «Мороз Красный Нос» героиня вспоминает, как она упросила вынести из монастыря чудотворную икону Богоматери, чтобы исцелить своего умирающего мужа:

Двинулась с миром икона святая,
Сестры запели, ее провожая,
Все приложилися к ней.
Много Владычице было почету:
Старый и малый бросали работу,
Из деревень шли за Ней…

К ней, с маленькой буквы — то есть к иконе; *за Ней*, с большой буквы — то есть за Богородицей: одно и то же местоимение заменяет два разных слова, поэтому перед нами не совсем тавтология. При советской власти, когда местоимения, относящиеся к Богу, не полагалось писать с большой буквы, *за Ней* тоже писалось с маленькой, и читатели думали, что речь по-прежнему идет об иконе, и удивлялись, почему у Некрасова такая убогая рифма.

Писать слова, относящиеся к Богу, с большой буквы, — дело общепринятое и каждому понятное. Но бывают случаи, когда поэт пишет с большой буквы слово, важное не для всех, а только лично для него (почему — читатель должен понять из контекста). Тогда оно тоже может рифмоваться так, как у Некрасова: сразу и тавтология, и не тавтология. Забытая поэтесса Вера Меркурьева в 1918 г. написала большой цикл стихов к Вяч. Иванову — перед этим поэтом она преклонялась, но идей и чувств его решительно не принимала, он ей был и Друг, и Враг. На эти два слова она натягивает длинную вереницу рифм, завершая их именно полутавтологическими:

О мой заклятый Друг
И мой заветный Враг, —
Чем ваш воздушней круг,
Тем мой бездушней шаг.

В мистический испуг —
Лирический зигзаг,
Орфический мой Друг,
Гностический мой Враг.

Так, вам — цветущий луг,
А мне — сухой овраг,
Мой нелюбимый Друг
И нежно-чтимый Враг.

Моих пучину вьюг
Какой измерит лаг?
Не ваш ли, страшный Друг?
Не ваш ли, милый Враг?

Мой мертвый узел туг,
Мой стих и нищ и наг —
Еще стяните, Друг,
Еще снимите, Враг.

Но греют, точно юг,
Щедроты ваших благ —
Неумолимый Друг
И милостивый Враг.

И черный мой недуг
Укачивает маг —
Как вал качает струг,
Как ветер веет флаг.

Не всякий близок друг,
Как этот дорог враг, —
Мой ненавистный Друг
И мой любезный Враг.

Иногда нет даже надобности выделять оттенок значения курсивом или большой буквой: на нужный оттенок указывает словосочетание. Незадолго до Некрасова Я. Полонский рифмовал в стихотворении «Последний разговор» последнюю строфу — после описания пения соловья:

…Но и он затих во мраке ночи,
Улетел, счастливец, на покой…
Пожелай и мне спокойной ночи
До приятного свидания с тобой!

Когда мы говорим привычные слова *спокойной ночи*, то мы уже не представляем себе реальной ночи со звездами и соловьем; поэтому и Полонский считает себя вправе рифмовать *ночи* и *спокойной ночи* (и тонко подкрепляет это следующей строчкой, где столь же привычные слова *до свидания* оживлены мыслью о реальном свидании, про которое и написано стихотворение). То же самое — и в строчках М. Светлова:

Разрушены барьеры ночи темной…
Рассвет такой, как все огромно!
Как будто неба тихий океан
Упал на Тихий Океан.

Разница между числительным *первый* и прилагательным *первый* (т. е. передовой, самый лучший) обыгрывалась у А. Вознесенского:

Если б были чемпионаты,
кто в веках по убийствам первый, —
ты бы выиграл, Век Двадцатый.
Усмехается Век Двадцать Первый.

Если б были чемпионаты,
кто по лжи и подлостям первый, —
ты бы выиграл, Век Двадцатый.
Усмехается Двадцать Первый.

Если б были чемпионаты,
кто по подвигам первый, —
нет нам равных, мой Век Двадцатый!
Безмолвствует Двадцать Первый.

Это — пример патетический, а вот пример сатирический — из стихотворения «Причина разногласия» А. М. Жемчужникова, современника Некрасова и Полонского:

Два господина однажды сошлись;
Чай в кабинете с сигарою пили
И разговором потом занялись —
Все о разумных вещах говорили:
О том, что такое обязанность, право?
И как надо действовать честно и право,
С пути не сбиваясь ни влево, ни вправо?

Казалось бы, все это вещи бесспорные — такие уж бесспорные, что даже слова для них у всех одинаковые, как в этих рифмах. Однако нет: во второй строфе уже *того и другого терзали сомненья: того и гляди, что разделятся мненья*... А затем:

Входит к ним третье лицо в кабинет;
В спор их вступивши, оно обсудило
С новых сторон тот же самый предмет
И окончательно с толку их сбило...
Один из них был Титулярный Советник,
Меж тем как другой был Коллежский Советник,
А третий — Действительный Статский Советник.

Что это — одинаковые слова или разные? И читатель неизбежно задумывается: по здравому смыслу, подсказываемому языком, *советник*, *советник* и *советник* — одно и то же, а по общественной практике, случай из которой изображен в стихотворении, мелкий *титулярный*, средний *коллежский* и важный *действительный статский* — совсем не одно и то же. Очевидно, это значит, что общественная практика мало соответствует здравому смыслу, — к этой мысли и хотел подвести сатирик.

Такой же тавтологический полукаламбур в форме анекдота я слышал когда-то от старого поэта-футуриста Сергея Боброва. Самодеятельный стихотворец из чиновников принес свои стихи в журнал и никак не хотел верить, что они бесталанны. «Помилуйте, — сказали ему, — вот вы рифмуете *губернатор* и *вице-губернатор* — это ведь совсем одно и то же!» — «Э, нет! — возмутился автор, — губернатор и вице-губернатор, это очень даже не одно и то же!» — «В таком случае, — было вежливо сказано ему, — почему бы вам не рифмовать *сапог* и *не-сапог*»?

Анекдот анекдотом, но в русской поэзии есть стихотворение, в котором рифма типа *сапог—не-сапог* и в самом деле употреблена и действует очень сильно. Это — «Читатели газет» Марины Цветаевой (Париж, 1935 год) — одно из самых ненавидящих ее стихотворений о мещанах, у которых не видно лица за газетным листом, не слышно своих мыслей за пережеванными чужими, не осталось чувств, кроме любопытства к бульварному вздору:

Ползет подземный змей,
Ползет, везет людей,
И каждый — со своей
Газетой (со своей
Экземой!). Жвачный тик,
Газетный костоед.
Жеватели мастик,
Читатели газет.

И так далее, с повторяющимися рефренами:

...Что для таких господ —
Закат или рассвет?
Глотатели пустот,
Читатели газет!..

...О, с чем на Страшный Суд
Предстанете: на свет!
Хвататели минут,
Читатели газет!..

Но потом рефрен вдруг меняется:

...Кто наших сыновей
Сгноил во цвете лет?
Смесители кровей,
Писатели газет!

И за этим следует:

Вот, други, — и куда
Сильней, чем в сих строках! —
Что думаю, когда
С рукописью в руках
Стою перед лицом —
Пустее места — нет! —
Так значит — *нелицом*
Редактора газет-
ной нечисти.

Это конец: строка захлебнулась на полуслове, рифма захлебнулась на нерифме, у поэта больше нет ни сил, ни средств, чтобы выразить отвращение и ненависть.

Иногда по тавтологической рифме даже можно делать умозаключения — какие слова ощущались поэтом как одни и те же, а какие как разные. Например, одна из первых русских тавтологических рифм мелькает в знаменитом Державинском «Водопаде», где о скончавшемся Потемкине говорится:

Благословенна похвала
Надгробная его да будет,
Когда всяк жизнь его, дела

По пользам только помнить будет;
Когда не блеск его прельщал,
И славы ложной не искал!

Мелькает, конечно, не намеренно, однако и не случайно: словосочетание *да будет* настолько обособилось в русском языке, что мы в нем уже не ощущаем по отдельности, что значит *да* и что значит *будет* (точно так же, как в словосочетании *спокойной ночи*), — не ощущал, по-видимому, и Державин, когда писал эти стихи.

Здесь это ощущение было общим у Державина и у его читателей. Но вот случай, где поэт с помощью тавтологической рифмы передает читателю совсем не общую мысль. У Эренбурга есть стихотворение (1957), которое начинается:

Ты помнишь, жаловался Тютчев:
«Мысль изреченная есть ложь»?
Ты не пытался думать: лучше
Чужая мысль, чужая ложь…

Если ложь лжи рознь, если ложь бывает своя и чужая, то неудивительно, что и слова, ее обозначающие, на самом деле разные и могут между собой рифмоваться. Но дальше оказывается все не так:

…И было в жизни много шума,
Пальбы, проклятий, фарсов, фраз.
Ты так и не успел подумать,
Что набежит короткий час,
Когда не закричишь дискантом,
Не убежишь, не проведешь,
Когда нельзя играть в молчанку,
А мысли нет, есть только ложь.

Оказывается, что ложь всегда ложь, и рифмовать ее можно только с другим словом.

Но когда перед нами нет такого балансирования на грани омонимии, когда в рифме повторяется одно и то же слово откровенно и бесхитростно, — бывает такая тавтологическая рифма нужна в стихе?

Бывает. Причем и тогда, когда она появляется одиноко и неожиданно среди обыкновенных рифм, и тогда, когда на ней строится целое стихотворение.

Пример одинокой и неожиданной тавтологической рифмы есть у И. Сельвинского в большом стихотворении «Охота на тигра», и пример этот так понравился автору, что он сам разобрал его в своей книге «Студия стиха». Несмотря на заглавие, начинается стихотворение с охоты на оленей: их подманивают манком и ждут отклика.

Так и было. Костром начадив,
    Засели в кустарнике на ночь
Охотник из гольдов, я и начдив,
    Некто Игорь Иваныч.
Мы слушали тьму. Но забрезжил рассвет,
А почему-то изюбрей нет.

Охотник дунул. (эс) Тишина.
    Дунул еще. Тишина.
Без отзыва по лесам неслась
    Искусственная страсть.
Что ж он, оглох, этот каверзный лес-то?
Думали — уж не менять ли место.

Дунул («эс — такт паузы: читать про себя», — поясняет автор) — тишина; дунул еще раз — и что же? что-то, рифмующееся с тишиной? Нет: опять все та же тишина. Вот этот психологический эффект разочарования — в олене и в рифме — и передает здесь тавтология. «Это я считаю наиболее характерной клаузулой во всем стихотворении», — гордо пишет Сельвинский (*клаузула* — сказано вместо *рифма*). Дальше он прослеживает и другие отклики рифм на смысл в этом стихотворении, но они не такие неожиданные.

У Сельвинского тавтологическая рифма возникает в середине стихотворения, оттого она так и содержательна. Если бы она была в стихотворении последней, значение ее было бы проще и формальнее: она отмечала бы конец. Правда, и тут нужна содержательная мотивировка. У Фета есть раннее романтическое стихотворение «Nocturno» («Ночная картина»):

Ты спишь один, забыт на месте диком,
    Старинный монастырь!
Твой свод упал; кругом летают с криком
    Сова и нетопырь.

И стекол нет, и свищет ветер ночи
    Во впадину окна,
Да плющ растет, да устремляет очи
    Полночная луна.

И кто-то там мелькает в свете лунном,
    Блестит его убор —
И слышатся на помосте чугунном
    Шаги и звуки шпор.

И грустную мелодию печали
    Звучит во тьме орган…
То тихо все, как будто вечно спали
    И стены и орган.

Говорится о спящем забытом монастыре, но говорится своеобразно: чем дальше, тем больше становится в этой картине и звука и света — крик сов, свист ветра, луч луны, блеск лат, стук шагов, звон шпор, пение органа, и это сон? — но поэт как бы сам себя обрывает тавтологической рифмой *орган—орган*: все было только видением, а на самом деле все кругом одно и то же, ничего нового не будет, стихотворению конец. (Конец отмечен и еще двумя способами: необычным согласованием слов, *орган звучит мелодию*, и необычным согласованием предложений, как будто раньше было сказано *То кто-то там мелькает*...)

То же делает однажды и С. Кирсанов, но в более остром месте — не в конце стихотворения, а в конце эпизода. В его поэме «Семь дней недели» погибает человек, ему нужно сделать новое сердце (поэма эта сказочная), герой и друзья его выбиваются из сил, а чиновные люди им мешают, и вот уже близок успех, как вдруг — шестой день недели кончается, наступает выходной, и работа повисает в воздухе, а рифмы начинают ходить вхолостую, по тавтологии. Кирсанов печатал свои строчки лесенкой, как Маяковский, и видно, что эти ступеньки часто отбивают именно последнее, тавтологическое слово.

Все дела закончились.
Рифмы тоже —
          кончились.
Шторы опускаются.
Руки —
          опускаются.
Я шепчу:
          — Товарищи...
Но мои товарищи
по домам расходятся,
потому что,
          может быть,
в мнениях расходятся
в том, что чудо
          может быть...

...Шепчешь:
          — Слезы видите ли?
Отвечают:
          — Видите ли,
наступил день отдыха,
нам пора
          в дом отдыха,
к играм и свиданиям.
Жаль,
          но — до свидания...

Правы!
          Что поделаешь?
Правды не подделаешь.

(Правда, чистых тавтологий Кирсанов себе не позволил: все они колеблются на грани омонимии.)

Если же тавтологические рифмы не неожиданно появляются в стихотворении, а пронизывают его целиком, то естественнее всего это вызывает ощущение неотвязности и неотступности постоянно возвращающегося слова, понятия, образа. Федор Сологуб, великий мастер по части создания неопределенно-неприятных ощущений в стихах, пользовался для них и тавтологическими рифмами. В стихотворении «Я ухо приложил к земле...» они действуют околдовывающе: недаром ему дважды подражал Блок.

Я ухо приложил к земле,
Чтобы услышать конский топот, —
Но только ропот, только шепот
Ко мне доходит по земле.

Нет громких стуков, нет покоя,
Но кто же шепчет, и о чем?
Кто под моим лежит плечом
И уху не дает покоя?

Ползет червяк? Растет трава?
Вода ли капает до глины?
Молчат окрестные долины,
Земля суха, тиха трава.

Пророчит что-то тихий шепот?
Иль, может быть, зовет меня,
К покою вечному клоня,
Печальный ропот, темный шепот?

Эффект неотвязного возврата здесь усугублен дважды. Во-первых, рифмы здесь не чередующиеся, а охватные, *АббА*, и от этого возвращение повторяющегося слова оттягивается, ожидание становится напряженнее. (Попробуем переставить строки: *Чтобы услышать конский топот, Я ухо приложил к земле, — Но только ропот, только шепот Ко мне доходит по земле* — стихотворение сразу побледнеет.) Во-вторых, и строфы здесь расположены как бы охватно: как в каждой строфе рифмующее слово 1-й строки возвращается в 4-й строке, так и в целом стихотворении навязчивые слова из 1-й строфы *ропот, шепот* возвращаются в 4-й строфе. А в-третьих, и в главных, ведь это и есть содержание стихотворения: человек прислушивается, чтобы услышать что-то иное (конский топот — весть о спасении?), а слышит все то же, все то

же, неспокойное и безнадежное сразу. Об этом говорят слова, и этому вторят тавтологические рифмы.

Поэтесса Анна Радлова подхватила прием Сологуба и написала с такой же рифмовкой стихотворение тоже о тревоге и безнадежности, но другой: о том, как безнадежно для людей понять друг друга. Над стихотворением эпиграф из А. М. Ремизова: «Человек человеку — бревно».

Крепче гор между людьми стена,
Непоправима, как смерть, разлука.
Бейся головою и в предельной муке
Руки ломай — не станет тоньше стена.

Не докричать, не докричать до человека,
Даже если рот — Везувий, а слова — лава, камни и кровь.
Проклинай, плачь, славословь!
Любовь не долетит до человека.

За стеною широкая терпкая соленая степь,
Где ни дождя, ни ветра, ни птицы, ни зверя.
Отмеренной бесслезною солью падала каждая потеря
И сердце живое мое разъедала, как солончак — черноземную степь.

Только над степью семисвечником пылают Стожары,
Семью струнами протянут с неба до земли их текучий огонь.
Звон тугой, стон глухой, только сухою рукою тронь
Лиры моей семизвездной Стожары.

Первое рифмующее слово вылетает, словно от человека к человеку, в надежде на отклик — но отклика нет, и вместо второго рифмующего слова безрадостно возвращается все то же первое. Строки в каждой строфе все удлиняются, расстояние между повторяющимися в тавтологической рифме словами все возрастает: поэт как бы все дальше забрасывает свои слова в надежде на отклик, но безуспешно.

У Федора Сологуба был подражатель — поэт Иван Рукавишников, поэт небездарный, но графомански многословный. Тавтологическая рифма была для него таким желанным поводом к разливанному словообилию, что стихи с повторяющимися рифмами и строками косяками пошли по его толстым томам. Это топтание на одних и тех же словах производит у него впечатление почти патологическое. Стихотворение «Остров-корабль», начало которого приводится здесь для примера (в нем есть еще две строфы), среди них еще наименее тягостное. Можно даже сказать, почему: потому что здесь тавтологические рифмы наплывают не хаотически, как обычно у него, а все время в одном и том же порядке, и читатель заранее ждет: каким-то образом автор на этот раз мотивирует возвращение слова?

Пустынный остров. Где — не знаю.
Меня забросил океан.
Тогда бесился ураган.
Тогда кругом висел туман.
Нигде ни проблеску, ни краю.
Погибли все на корабле.
И я один висел во мгле.

Висел — на чем и как — не знаю.
Со мною дрался океан,
И в уши бил мне ураган.
В мозгу забвенье, боль, туман.
Кругом ни проблеску, ни краю.
Порой фонарь на корабле,
Один фонарь мигал во мгле.

И утонул корабль. И знаю:
Не даст другого океан.
Живу. То тишь, то ураган.
Живу. То Солнце, то туман.
Живу. Не рвусь к родному краю.
Я на скалистом корабле
Живу — пою в жемчужной мгле...

Это стихотворение напоминает о самом удачном способе использования тавтологических рифм в европейской поэзии — о твердой форме под названием «секстина». Это шесть строф по шести строк, кончающихся на одни и те же слова, которые возвращаются в каждой строфе в новом (в отличие от Рукавишниковского стихотворения), но строго определенном и поэтому тоже предугадываемом порядке. О секстине у нас будет речь в другом месте, а здесь упомянем о не менее любопытном, но реже вспоминаемом случае. Вообразим себе, что каждая строфа произведения Рукавишникова — отдельное стихотворение. В каждом из этих стихотворений все рифмующиеся слова разные, тавтологических рифм нет. Но в целом цикле этих стихотворений пронизывающие его рифмы окажутся тавтологическими: между всеми первыми строками, между всеми вторыми и т. д. Иными словами, одна и та же рифма не тавтологична как элемент стихотворения и тавтологична как элемент цикла. Такие циклы в поэзии не редкость: это — все те стихи на заданные рифмы, которые одновременно пишутся несколькими людьми и называются «буриме» (что значит «рифмованные кончики»). Сейчас это забава, но в эпоху салонной поэзии XVII в. ими увлекались всерьез, и весь маньеристический Париж участвовал в споре, который из двух модных поэтов лучше написал свой сонет на общие рифмы, Бенсерад или Вуатюр? Отголосок этой моды докатился и до нас: в 1761 г. в журнале «Полезное увеселение» были напечатаны «Два сонета, сочиненные на рифмы, набранные наперед» (одним из авторов был знакомый нам А. Ржевский), а в 1790 г. даже в дальнем Тобольске печатались восьмистишия на одинаковые рифмы, в которых полемизировали забытые стихотворцы Н. Смирнов и И. Бахтин. (*Часть* в первом стихотворении значит участь, а *ничтожество* — небытие, в котором человек находится до рождения; *блажить* во втором стихотворении значит благословлять.)

Стихи на жизнь:

Увы! которые рождаетесь на свет!
Мой взор на вашу часть с жалением взирает;
И самой смерти злей собранье здешних бед,
В сей жизни человек всечасно умирает.
Из недр ничтожества когда б я мог то знать
И если бы Творец мне дал такую волю,
Чтоб сам я мог своей судьбою управлять, —
Не принял жизни б я и презрил смертных долю.

Возражение:

Я вижу, что тебе несносен этот свет, —
Но мудрый иначе на жизнь сию взирает.
Утехи видя там, где видишь ты тьму бед,
Спокойно он живет, спокойно умирает.
Ты прежде бытия хотел бы много знать
И выбрать часть себе — иметь желал бы волю;
На что?.. здесь волею умей ты управлять,
И будешь ты блажить стократно смертных долю.

Ответ:

Не много мудрецов рождается на свет;
Не всякий и мудрец без горести взирает
На бренну нашу жизнь, цепь вечных зол и бед;
Но в том уверен я, что мудрый умирает
Без страха и забот и не желает знать,
Правдиво то иль нет, что он имеет волю
Своею волею в сей жизни управлять;
И мысля так, не счтет блаженством смертных долю.

Как это часто бывает, забава здесь оказывается поздним отголоском формы очень серьезной, почти обрядовой. У всех народов в обычае состязание певцов; в трубадурском Провансе из него развилось состязание поэтов, в котором иногда один поэт сочинял возражение другому поэту на его же рифмы. Из Прованса эта манера перешла в Италию XIII в., где поэт обращался к друзьям с сонетом-«пропосто» (предложение), а они отвечали ему сонетами-«риспосто» (ответ) на те же рифмы; еще у Данте в книге «Новая жизнь» к одному сонету приложены «риспосто» двух его друзей. В эпоху Возрождения эта манера вышла из употребления, но как стилизация мелькает на разных языках еще не раз; и даже у нас в 1909 г. Ю. Верховский написал сонет о сборищах поэтов на «башне» у Вяч. Иванова, а его товарищи М. Кузмин и сам Вяч. Иванов откликнулись ему сонетами-«риспосто» на те же рифмы. Игра осложнялась тем, что Верховский подал друзьям свои стихи с недописанными строчками, и они должны были сперва угадать пропущенные рифмы, а потом уже писать на них ответы. («Башней» квартира Иванова называлась, потому что была на высоком этаже и с полукруглой стеной, а *Оры* — это помещавшееся там маленькое домашнее книгоиздательство, названное так по имени греческих богинь времен года; *Наперсница* — это Муза.) Вот начала их сонетов:

Верховский:

Сроднился дух мой с дружественной Башней,
Где отдыхают шепчущие Оры.
С ночным огнем иль с факелом Авроры
В отрадный плен влекут мечтой всегдашней…

Кузмин:

Ау, мой друг, припомни вместе с «башней»
Ты и меня, кому не чужды «Оры».
Бывало, гость, я пел здесь до авроры,
Теперь же стал певуньею всегдашней…

Иванов:

Осенены сторожевою Башней,
Свой хоровод окружный водят Оры:
Вотще ль твой друг до пламенной Авроры
Беседует с Наперсницей всегдашней?..

Не нужно думать, что тавтологическая рифма способна производить только впечатление в лучшем случае томительности, а в худшем — скуки. Она может быть и веселой. У Дениса Давыдова есть стихотворная шутка под заглавием «Маша и Миша» — о двух его соседях по Пензенской губернии, которых всем знакомым очень хотелось поженить, но из этого так ничего и не вышло (настоящие их имена были Лиза и Гриша, в черновике так и написано, но *Маша и Миша* звучало забавнее). Мотивировка приема ясна: герои стихотворения так уж немыслимы один без другого, что даже рифмы в нем не могут выбиться из заколдованного круга. У таких шуток в европейской поэзии тоже есть почтенная традиция.

Но попробуем вообразить на месте смешных *Маши* и *Миши* такие несмешные слова, как *жизнь* и *смерть*, *огонь* и *лед* и т. п. — и мы почувствуем, что подобные стихи могут быть очень выразительными. Они писались: сонеты с рифмами *жизнь—смерть* есть в итальянской, испанской, французской, английской, немецкой поэзии XVI—XVII вв. А самая высокая мотивировка тавтологических рифм — не объясняемая, но подразумеваемая — конечно, в «Божественной Комедии» Данте. Имя Бога нельзя произносить всуе, и уж подавно нельзя рифмовать, потому что никакое слово не достойно с ним рифмоваться. Поэтому в «Аде» имя Христа не упоминается ни разу, в двух других частях поэмы — очень редко, а в рифме появляется всего раза два или три и каждый раз рифмуется (трижды, как положено в терцинах!) только с самим собой. Так эти места и пере-

вел М. Лозинский — например в XII песни «Рая», где говорится, что не случайно св. Доминику, основателю доминиканского ордена, при рождении дали имя, которое означает «Господень»:

…И, чтобы имя суть запечатлело,
Отсюда мысль сошла его наречь
Тому подвластным, Чьим он был всецело.
Он назван был Господним; строя речь,
Сравню его с садовником Христовым,
Который призван сад Его беречь.
Он был посланцем и слугой Христовым,
И первый взор любви, что он возвел,
Был к первым наставлениям Христовым.
В младенчестве своем на жесткий пол
Он, бодрствуя, ложился, молчаливый,
Как бы твердя: «Я для того пришел…»

Итак, тавтология в рифме — это или тягостная навязчивость, или смешная путаница, или возвышенная внушительность; или — добавим в заключение — непринужденная простота. Самая простая и «естественная» поэзия — народная, детская — любит повторять целые строчки, а если не строчки, то хотя бы слова. У Чуковского в «От двух до пяти» есть примеры таких стихов, сочиненных детьми: *Город чудный Москва! Город древний Москва! Что за Кремль в Москве! Что за башни в Москве!* и т. д. Именно таким стихам подражал, конечно, Хармс, когда писал: *Самовар Иван Иваныч, На столе Иван Иваныч, Золотой Иван Иваныч* или *Раз, два, три, четыре, И четыре на четыре, И четырежды четыре, И еще потом четыре.* А в европейской поэзии именно такая народная легкость тавтологии придает одному из самых знаменитых стихотворений Верлена ту трогательную простоту, из-за которой оно непереводимо удовлетворительно ни на какой язык. Сологуб переводил его три раза (всякий раз сохраняя тавтологии); это — первый его перевод с маленькими изменениями.

Небо там над кровлей
Ясное синеет.
Дерево над кровлей
Гордой сенью веет.

С неба в окна льется
Тихий звон и дальний.
Песня птички льется
С дерева печально.

Боже мой! те звуки
Жизнь родит простая.
Кротко ропщут звуки,
Город оглашая:

«Бедный, что ты сделал?
Исходя слезами,
Что, скажи, ты сделал
С юными годами?»

У Баратынского есть нехитрое стихотворение «Цветок», в котором играют сразу все три названные нами ощущения: и простота сюжета (стилизация под французскую песенку), и тягостность для героини, и насмешливость для читателя:

С восходом солнечным Людмила,
Сорвав себе цветок,
Куда-то шла и говорила:
«Кому отдам цветок?

Что торопиться? мне ль наскучит
Лелеять свой цветок?
Нет! недостойный не получит
Душистый мой цветок».

И говорил ей каждый встречный:
«Прекрасен твой цветок!
Мой милый друг, мой друг сердечный,
Отдай мне твой цветок».

Она в ответ: «Сама я знаю,
Прекрасен мой цветок;
Но не тебе, я это знаю,
Другому мой цветок».

Красою яркой день сияет, —
У девушки цветок;
Вот полдень, вечер наступает, —
У девушки цветок!

Идет. Услада повстречала,
Он прелестью цветок.
«Ты мил! — она ему сказала. —
Возьми же мой цветок!»

Он что же деве? Он спесиво:
«На что мне твой цветок?
Ты мне даришь его — не диво:
Увянул твой цветок».

У тавтологической рифмы есть спутник — рифма, которая как бы притворяется тавтологической, но на деле таковой не является, а только прикрывает рифму настоящую, разнословную, спрятавшуюся в глубину строки. Это — редиф, повторение одного и того же слова в конце строки после рифмы. По-арабски, говорят, *редиф* значит «седок за спиною у всадника»: всадник — это рифма, а седок — повторяющееся слово. В европейскую поэзию этот прием пришел, когда романтики стали интересоваться восточной поэзией: они начали охотно писать газеллы, а в газеллах редиф и на Востоке был очень популярен, в Европе же стал почти законом. Опираясь на этот опыт Рюккерта, Платена и других, у нас едва ли не первым употребил этот прием в переводах из Хафиза (сделанных с немецкого) Фет:

В царство розы и вина — приди.
В эту рощу, в царство сна — приди.

Утиши ты песнь тоски моей:
Каждым эта песнь слышна! — Приди!

Кротко слез моих уйми ручей:
Ими грудь моя полна! — Приди!

Дай испить мне здесь, во мгле ветвей
Кубок счастия до дна! — Приди!..

Здесь основная, полноценная часть рифмы — *сна, слышна, полна, до дна,* а украшающая, тавтологическая — *приди.* Это равновесие не должно нарушаться. Если И. Тхоржевский переводит первое четверостишие Омара Хайама (с английского перевода Фицджеральда):

Ты опьянел — и радуйся, Хайам.
Ты полюбил — и радуйся, Хайам.
Придет Ничто, прикончит эти бредни:
Еще ты жив — и радуйся, Хайам! —

то это не настоящая редифная рифма: в ней нет нетавтологической части.

Вне стилизаций восточных форм редифы мелькают в русской поэзии очень редко. Например, в строфе Андрея Белого в сборнике «Урна» (где он вообще много экспериментирует с добавочными созвучиями):

В душе не воскресила ты
Воспоминанья бурь уснувших…
Но ежели забыла ты
Знаменованья дней минувших…

На фоне остальных, обычным образом зарифмованных строф эта выделяется у Белого довольно заметно. А когда совершенно такие же мимоходные редифы появляются в детских стихах Чуковского — *Гимназисты за ним, Трубочисты за ним, И толкают его, Обижают его* — то они проходят незаметно и естественно. После того, что сказано о тавтологической рифме в детской поэзии вообще, это и неудивительно.

Такое явление, как редиф — а особенно не простой редиф (в одно слово, как *приди!*), а развернутый (в несколько слов, как *и радуйся, Хайам!*) — подсказывает нам любопытную аналогию: собственно, тавтологическая рифма является в области рифмы тем же, чем в области строфики является рефрен. Это как бы рефрен в предельном сокращении, рефрен в намеке.

РИФМА БРОДСКОГО

Материалом для предлагаемого обследования взят сборник: *Иосиф Бродский*. Часть речи. Избранные стихи 1962—1989. М.: Худож. литература, 1990 («Состав сборника утвержден автором», с. 528). В сборнике четыре раздела, почти равномерно покрывающие три периода работы Бродского: 1962—1972 (разд. 1), 1972—1979 (разд. 2), 1980—1989 (разд. 3—4).

За вычетом немногочисленных диссонансных рифм, в сборнике «Часть речи» насчитывается 4507 рифм — мужских, женских и дактилических. (И кроме того три неравносложных, где рифмуется дактилическое окончание с гипердактилическим, типа *улицу—луковицу*, и одна неравносложная, где рифмуется мужское окончание с женским, *alles—вальс*. Их мы тоже исключаем из подсчетов.)

По трем периодам творчества они располагаются следующим образом:

	1962—1972	*1972—1979*	*1980—1989*	*Всего*
мужские	814 (47%)	564 (43%)	576 (39%)	1954 (43%)
женские	897 (52%)	717 (54%)	871 (60%)	2485 (55%)
дактилич.	8 (1%)	41 (3%)	19 (1%)	68 (2%)
ВСЕГО:	1719 (38%)	1322 (29%)	1466 (33%)	4507 (100%)

Сразу заметна тенденция к постепенному снижению доли мужских рифм и к нарастанию доли женских. Сразу видно также, как ничтожно мало у Бродского дактилических рифм: две трети их приходятся на одно только стихотворение «1972 год». Разумеется, цифры эти ненадежны: «Часть речи» — лишь избранные стихотворения Бродского, и отбор (особенно среди ранних стихов) был очень строгим. Но так как отбор этот делался вряд ли по стиховым признакам, то есть надежда, что общие тенденции им не затронуты.

Главная проблема русской рифмы XX в.— соотношение рифмы точной и неточной. XIX век выработал очень строгую систему созвучий, считавшихся точными рифмами, всякое отклонение от нее тотчас ощущалось как не-рифма. В XX в., начиная с модернистов, эта граница между рифмой и не-рифмой размылась. Возник целый ряд переходных форм, ощущавшихся как рифма, но рифма неточная. Количественные и качественные характеристики этих неточных рифм менялись от поэта к поэту. Вот эти характеристики мы и попытаемся установить для поэзии Бродского. Они покажут место автора среди других рифмователей XX в.

Общие понятия и общие направления эволюции русской рифмы установил в свое время В. М. Жирмунский [1923]. Количественные показатели — сколько неточных рифм допускал в своих стихах каждый писатель — были подсчитаны нами [Гаспаров 1984] для 300 поэтов, начиная с Кантемира и кончая сверстника-

ми Бродского. К сожалению, материал здесь был ограничен авторами, официально признанными по тому времени, и поэтому мы пока не можем сравнивать рифму Бродского, например, с рифмой Рейна или Бобышева, что было бы, конечно, крайне интересно. Наконец, качественные показатели — какое именно строение неточных созвучий предпочитают использовать те или иные поэты — начали подсчитываться лишь в самые последние годы и лишь для немногих крупнейших авторов (частичная публикация — [Гаспаров 1991]). Мы попробуем сопоставить практику Бродского с практикой трех поэтов предыдущей экспериментаторской эпохи — Маяковского, Пастернака и Цветаевой. Небогатые данные по другим поэтам будут привлекаться лишь от случая к случаю. Из Маяковского обследованы мужские и женские неточные рифмы в стихах 1927—1928 гг. (всего 661 созвучие); из Пастернака — в «Сестре моей — жизни», «Темах и вариациях» и «Лейтенанте Шмидте» (всего 399 созвучий); из Цветаевой — в «Ремесле», первой тетради «После России» и «Крысолове» (477 созвучий).

Основные понятия, восходящие к В. М. Жирмунскому, таковы. Точной называется такая рифма, в которой и гласные и согласные звуки, начиная с последнего ударного гласного и далее вправо, полностью совпадают: *страницей—вереницей, Монголии—магнолии.* (Условно-точной считается по традиции рифма, в конце одного из членов которой стоит йот, а в конце другого — нуль звука: *столице—круглолицыЙ*; мы их не выделяем из точных, у Бродского они крайне редки.) Приблизительной называется такая рифма, в которой безударные гласные в заударной ее части не совпадают: *растворОм—форУм, прихожУю—кожЕю.* Неточной называется такая рифма, в которой согласные звуки в заударной части не совпадают: *пожаР—бежаЛ, плевеЛ—севеР, праДеДа—праВиЛо.* Именно они будут предметом нашего рассмотрения.

Рифмическое созвучие состоит из чередования вокальных и консонантных позиций. Вокальная позиция бывает занята одним гласным звуком. Консонантная позиция бывает занята одним согласным звуком (*раствоРоМ—фоРуМ*) или пучком согласных звуков (*поРТик—поРТит*); в редких случаях — нулем звука (*Клио—скрыЛа*). Число консонантных позиций (на которых только и возможно совпадение или несовпадение согласных звуков) в рифме ограничено. В мужской закрытой рифме (кончающейся на согласный) это только одна позиция — финальная (точная рифма: *граниТ—зениТ*, неточная: *востоРГ—востоК*). В мужской открытой рифме (кончающейся на гласный) это, по традиции, тоже одна позиция — предударная (точная рифма: *люБя—себЯ*, неточная: *скриПя—сеБя*). В женской рифме это две позиции: интервокальная (точная рифма: *забаВы—агаВы*, неточная: *печаЛи—ключаМи*) и финальная (точная: *лопаСТЬ—пропаСТЬ*, неточная: *смелоСТЬ—мелоЧЬ*). В дактилической рифме это три позиции: первая интервокальная (*беззуБие—безуМия*), вторая интервокальная (*ужаСа—лужиЦа*) и финальная (*раскаялоСЬ—кариеС*). На всех этих позициях точность созвучий в XX в. подвергается расшатыванию, но на каких больше, на каких меньше — это зависит от индивидуальных предпочтений поэта.

Сразу оговорим особую роль финальной позиции. Только на ней консонантное заполнение легко может отсутствовать: не только *граниТ—зениТ*, но и *любя—себя*, не только *хватиТ—катеТ*, но и *забавы—агавы*. Когда рифмуется слово с финальным согласным и без финального согласного, то получается так называемая усеченная рифма: *назаД—глаза, ветеР—на свете.* Именно с усечений началось внедрение неточных рифм в русскую поэзию XX в. В 1930—1950-х гг. они были преобладающим типом русской неточной рифмы. Начиная с 1960-х гг. они ощущаются как устаревающая мода [Самойлов 1982], начинают избегаться и у некоторых поэтов (напр., Винокурова) сходят почти до нуля. Бродский формировался именно в эти годы. Он отвергает усечения звуков полностью — признает только замены звуков. Во всей «Части речи» 1990 г. ни одной усеченной рифмы нет. Соответственно и для сравнения с Бродским такие рифмы не привлекаются ни из Маяковского (у которого их очень много), ни из Пастернака, ни из Цветаевой.

Общее число неточных мужских открытых рифм в «Части речи» 1990 г. — 86; мужских закрытых — 62; женских — 675; дактилических — 38. В процентах от числа всех рифм каждого типа и в сравнении со средними показателями советской поэзии 1960—1975 гг. (по [Гаспаров 1984]) и 1986 г. (по альманаху «День поэзии 1986») это выглядит так:

1960—1975:	муж. откр. 12 %;	муж. закр. 10 %;	жен. 36,5 %
Бродский:	муж. откр. 9,5 %;	муж. закр. 6 %;	жен. 27 %
1986:	муж. откр. 9,5 %;	муж. закр. 6 %;	жен. 38,5 %

Мы видим: общая доля мужских неточных рифм в поэзии последних десятилетий сокращается. Бродский здесь идет впереди времени: средний его показатель за 1962—1989 гг. совпадает с общим средним показателем за 1986 г., а не с более ранним. Что касается женских рифм, то Бродский оказывается здесь более сдержан в своей неточности, чем большинство поэтов этих десятилетий. Со своими 27 % он стоит приблизительно на том же уровне, что Рубцов 1962—1969 гг. (28 %), Кушнер 1969—1973 гг. (26 %), Шкляревский 1960—1970 гг. (25 %), Луконин 1962—1968 гг. (28,5 %); близкие показатели были в 1950-х гг. у Твардовского и Симонова. По сравнению с ним значительно меньше неточных женских рифм оказывается, например, у Чухонцева (16 %), Мориц (14 %), Матвеевой (14 %); значительно больше — например, у Сосноры (85 %), Вознесенского (74 %), Рождественского (82 %). Трудно не признаться, что по интуитивному впечатлению рифмы Бродского мало похожи на рифмы Рубцова, Луконина или даже Кушнера. Видимо, это значит, что так называемое интуитивное впечатление создается не столько количеством неточных рифм у поэта, сколько их внутренним строением, к рассмотрению которого мы сейчас перейдем.

По дактилическим рифмам сравнительного материала за последние десятилетия у нас нет. Из трех старших поэтов здесь ближе всего к 56 % Бродского

Маяковский (42 %), дальше — Пастернак (78—88 %) и Цветаева (71—92 %). Заметим это сближение с Маяковским: оно в нашем материале не последнее.

Соотношение неточностей в мужских закрытых и мужских открытых рифмах у Бродского, как сказано, 62 : 86, т. е. 42 : 58 %. Он предпочитает неточности типа *вчеРа—чеЛа* неточностям типа *пожаР— бежаЛ*. Это едва ли не единственный случай во всей русской поэзии XX в., экспериментировавшей с неточными рифмами: все остальные поэты предпочитали упражняться в неточных закрытых. Хочется предположить здесь влияние английской и немецкой поэзии, где *me-sea* или *du-zu* — самые обычные рифмы. Из трех старших поэтов больше всего открытых неточных у Маяковского (44 %), чуть меньше — у Цветаевой (41 %), и дальше всего от Бродского отстоит Пастернак (13 %).

Обращаясь к непривычной неточно-открытой рифме, поэты стараются хотя бы смягчить ее резкость: заботятся о том, чтобы предударные согласные были не вполне, но хоть сколько-то похожи. Для этого используются пары согласных, различающихся только мягкостью / твердостью (м): *сеБ'я—судьБа, зиМы—возьМ'и*; только звонкостью-глухостью (з): *скоТы—саДы, вниЗу—роСу*; только вставкой внутреннего йота (й): *нороВя—мураВЬя, плеЧа—ниЧЬя*; по-видимому, сонорные (с) ощущаются более близкими друг к другу, чем шумные: *чеЛа—вчеРа, рубЛя—дНя, клешНя—плашМя*; наконец, даже если непосредственно предударными оказываются несхожие звуки Б/Л, Б/Р, Т/Н, то один из них может входить в рифмующий пучок согласных на непредударном месте (п): *сеБя—с руБЛя, сереБРя—сеБя, пяТНо—паЛЬТо*. У Бродского, Маяковского и Цветаевой такие пары предударных согласных встречаются со следующей частотой (у Пастернака мужских открытых рифм слишком мало для статистического учета):

Бродский: из 86 рифм	(м) 8	(з) 31	(й) 8	(с) 12	(п) 3
Маяковский: из 109 рифм	(м) 29	(з) 43	(й) 26		
Цветаева: из 59 рифм	(м) 10	(з) 0	(й) 1	(с) 10	(п) 20

Бродский решительно предпочитает на предударном месте такие согласные, которые различаются лишь звонкостью / глухостью: главным образом Д/Т (*скоТы—саДы, во рТу—орДу, воДе—темноТе, чиСТа—гнеЗДа* и т. п.), реже другие (*скреПя—сеБя, круГи—вопреКи*). Во вторую очередь он отдает предпочтение сонорным, главным образом Л/Р (*вчеРа—чеЛа, моРя—земЛя, клешНя—плашМя*). Из старших поэтов ближе всего к нему Маяковский: у Бродского процент звонких / глухих опорных — 36 %, у Маяковского — 39 % (*анекДот—никТо, колеСя—нельЗя*, то же *орДу—во рТу*). Однако сонорными на этих позициях Маяковский не пользуется совершенно. Пользуется сонорными Цветаева (примерно с такой же частотой, как Бродский: *лаРя—земЛя, сомНу—своеМу*), зато звонкие / глухие у нее отсутствуют начисто, а вместо этого много рифм с опорным в пучке согласных (*тоСКа—верСТа, ЖДи—ЖГи*) и много рифм, совсем не подкрепленных опорным созвучием (*браТВа—поШЛа, ряДы—ЛБы*). О смелости Цветаевой в мужских открытых разнозвучиях нам приходилось писать в другом месте [Гаспаров 1994]. Бродский, как известно, очень высоко ценит поэзию Цветаевой, однако в данном случае он все-таки ближе к Маяковскому.

В мужской закрытой рифме разнозвучие может образовываться 1) одиночными согласными, 1 : 1 (*слеП—слеД, пожаР—бежаЛ*); 2) одиночным согласным и пучком из двух согласных, 1 : 2 (*воН—воЛН, востоРГ—востоК*); 3) пучками из двух и более согласных, 2 : 2 (*68бораБЛЬ—жураВЛЬ*), 2 : 3 (*шеСТЬ—шеРСТЬ*). У Бродского и трех старших поэтов эти разнозвучия встречаются с такой частотой:

	1 : 1	*1 : 2*	*прочее*
Бродский из 62 рифм	36 (60 %)	13 (20 %)	13 (20 %)
Маяковский из 137 рифм	45 (30 %)	82 (60 %)	10 (10 %)
Пастернак из 105 рифм	61 (60 %)	38 (40 %)	6 (10 %)
Цветаева из 86 рифм	49 (60 %)	19 (20 %)	18 (20 %)

В прозаической речи среди слов с мужским закрытым окончанием (подсчеты — по «Мертвым душам» и «Хаджи Мурату») 96—97 % имеют на конце один согласный, только 3—4 % — два согласных и лишь единицами попадаются слова на три и более согласных (например, «братств»). (Стих вообще насыщен согласными больше, чем проза, а опорная часть стиха, рифма — особенно; если, несмотря на это, стих кажется более плавным и легким для произношения, чем проза, то это потому, что места согласных в стихе предсказуемы и не являются психологической неожиданностью.) Поэтому не приходится удивляться, что разнозвучия типа 1 : 1 преобладают у большинства поэтов. Мы видим, что в данном случае по предпочтениям с Бродским ближе всего совпадает Цветаева, чуть меньше — Пастернак. Маяковский же резко выделяется из общего строя: у него рифмы более отяжелены согласными, и тип 1 : 2 преобладает над типом 1 : 1 (характерные для него рифмы — *роС—вопроС, маСС—романНС, назаД—азаРТ, наШ—маРШ*). У Бродского же и Цветаевой на три рифмы типа *взоР—воЛ* приходится одна рифма типа *воН—воЛН* и одна типа *шеСТЬ—шеРСТЬ*.

Самый частый тип разнозвучия в мужских закрытых рифмах, 1 : 1, заполняется у поэтов разными звуками с разным предпочтением. У Бродского половина его рифм типа 1 : 1 — это разнозвучие сонорного с сонорным, особенно Л с Р (18 случаев из 36): *пожаР—бежаЛ, пожаР— прихожаН, ветераН—вечераМ* и т. п. Это его индивидуальная особенность. Такое же предпочтение можно заметить у Пастернака, но в гораздо меньшей степени (не 50 %, а 30 %) и без сосредоточенности на Л/Р: *угощеН—хвощеМ, паяЛ—паяМ* и т. п. Маяковский предпочитает рифмовать однородные мягкий с твердым (19 случаев из 45): *глаЗ—гряЗЬ, пыЛ—пыЛЬ* и т п.; Цветаева, со своей обычной резкостью,— разнородные взрывные (19 случаев из 49): *веК—свеТ, зуБ—зуД, широК—сугроБ* и т. п.

Переходя от мужских рифм к женским, прежде всего замечаем некоторые различия в распределении разнозвучий между финальной позицией (*плевеЛ—север*) и интервокальной позицией (*поЛу—поРу*). В прозаической речи среди слов с женским окончанием интервокальная позиция заполнена согласными почти всегда, а финальная — лишь приблизительно в трети случаев (подсчеты по «Хаджи Мурату»). Поэтому неудивительно, что на финальную позицию приходится меньше разнозвучий: у Бродского 14%, у Маяковского 16%, у Пастернака 22%, у Цветаевой 32%. Как видим, опять из трех старших поэтов ближайшим к Бродскому оказывается Маяковский.

Эти разнозвучия на финальной позиции женской рифмы тоже смягчаются поэтами — на этот раз каждым на свой лад, без каких-либо сходств. У Бродского почти половина его 119 разнозвучий — это рифмы на Л/Р (18 раз), М/Н (12 раз) и особенно К/Х (26 раз): *плевеЛ—североР, убыЛЬ—угоРЬ, вот чеМ—вотчиН, грешниК—внешниХ, камеяХ—скамееК* и т. п. Рифмы К/Х легко образуются морфологически (на -К кончаются употребительные суффиксы, на -Х — флексии), рифмы на сонорные, видимо, подбираются поэтом целенаправленно. При этом предпочтение, отдаваемое Л/Р перед М/Н (не совсем ожиданное), — общее у него с Маяковским и другими поэтами. Сам Маяковский на финальных позициях предпочитает пользоваться рифмами на мягкий / твердый и на йот: *трутеНЬ—трудеН, площаДЬ—располощуТ, кучей—скрученН, пылеватоЙ—элеватоР.* У Пастернака предпочтение рифмам на йот еще сильнее: *тараториЛ—мораторий, оратоР—утратоЙ*; может быть, в таких рифмах йот воспринимается как условно несуществующий (ср. традиционное *милый—могилы* и пр.), и рифма по ощущению приближается к усеченной (*оратоР—утратоЙ* как *оратоР—утрата*). У Цветаевой тоже больше всего финальных разнозвучий на йот, а кроме них — на сонорные, но, в отличие от Бродского, не на Л/Р, а на М/Н: *знатеН—зятеМ, бубеН—зарубиМ.*

Интервокальная позиция в женских рифмах может быть заполнена одиночными звуками, 1 : 1, или пучками звуков, 1 : 2, 2 : 2, 2 : 3 и т. д.: *троПы—сугроБы, знаКу—наизнаНКу, бутыЛКи—БутыРКи, жеРЛа—жеРТВа* и т. д. вплоть до 4 : 4 *лекаРСТВо—критикаНСТВом* у Маяковского. Соотношение разных интервокальных заполнений у разных поэтов видно из следующей таблицы:

	1 : 1	*1 : 2*	*2 : 2*	*2 : 3*	*пр.*	*Всего*	*В процентах*
Бродский	354	107	237	24	63	785	45 : 14 : 30 : 3 : 8
Маяковский	67	145	76	38	21	347	19 : 42 : 22 : 11 : 6
Пастернак	28	107	49	20	13	217	13 : 49 : 23 : 9 : 6
Цветаева	54	40	89	23	19	225	24 : 18 : 40 : 10 : 8

Из таблицы видно: заполнение интервокальной позиции у Бродского резко своеобразно, решительно непохоже на Маяковского и Пастернака и лишь немного похоже на Цветаеву. А именно, Бродский отчетливо избегает неравнозвучных

заполнений 1 : 2 (*знаКу—наизнаНКу*) и предпочитает им равнозвучные 1 : 1 и 2 : 2 (*троПы—сугроБы, ТеРек—бретеЛек, лаМПу—даМБу, ослаБЛи—цаПЛи*). Маяковский и Пастернак предпочитают, наоборот, именно неравнозвучное 1 : 2, сближающее эти крайности: *скреПЛен—РеПин, моДу—моРДу* у них чаще, чем *труТень—труДен* или *затыРКал—затыЛКом.* Цветаева, как и Бродский, предпочитает равнозвучные заполнения неравнозвучным (чаще *виДишь—иБис* и *гоРДо—ГеоРГий*, чем *клаЖа—каЖДой*), но в гораздо меньшей степени. У Бродского равнозвучных вчетверо больше, чем неравнозвучных, у Цветаевой только вдвое; а у Маяковского и Пастернака, наоборот, неравнозвучных в 1, 3 — 1, 5 раз больше, чем равнозвучных.

Излюбленное Бродским заполнение интервокальной позиции 1 : 1 почти наполовину осуществляется за счет разнозвучий только двух типов: звонкий / глухой (71 случай из 354, т. е. 20%) и сонорный / сонорный (91 случай, 26%). Характерные для него рифмы — *троПы—сугроБы, реКу—телеГу, цитаТы—цикаДы, сосеДи—сеТи* (разнозвучий Д/Т больше, чем Б/П, Г/К, В/Ф, Ж/Ш, вместе взятых), *пеНу—ПолифеМу, починиЛи—ЧеллиНи, воРот—хоЛод, ТеРек—бретеЛек* (разнозвучий Л/Р больше, чем М/Н, Л/М, Л/Н и прочих, вместе взятых). По пристрастию к звонким / глухим Бродскому ближе всего Маяковский — у него такие разнозвучия составляют 36 случаев из 67 (54%): *труТень—труДен, дяДи—дяТел, лаПы—слаБый, глаЗом—клаССом* и даже (иноязычный аффрикат!) *деваТЬСя—ЦивциваДЗе*; зато сонорными он почти не пользуется. По пристрастию к сонорным / сонорным Бродскому ближе всего Цветаева — у нее такие разнозвучия составляют 12 случаев из 54 (22%): *низиНах—незриМых, froloМу—СоломоНа* и пр. (почти сплошь М/Н, только один раз Л/Р); зато звонкими / глухими она не пользуется ни разу. Традиция рифмовать звонкие с глухими восходит к экспериментам Некрасова (*ПетроПоль—соБоль, кваСом—экстаЗом*), но она слишком прерывиста, чтобы можно было объявлять ее «петербургской», искать в ней влияние «чухонского произношения» и пр.

Второе излюбленное Бродским заполнение интервокальной позиции, 2 : 2, допускает больше сложностей. Обычно поэты в таком разнозвучии делают один из пары звуков общим, а другой разным, причем общим чаще бывает первый звук, чем второй. Примеры разнозвучия 2 : 2 с общим начальным звуком: *оБЛак—оБЛ'ик, лаМПу—даМБу, плаВНо—ПаВЛа, паЛЬЦах—паЛЬМах*; с общим конечным звуком: *поЛ-Зай—поЛЬЗой, леТНих—леДНик, ОрдыНКу—обниМКу, уроДЛив—иероГЛиф*; со смещенными общими звуками: *АриаДНы—вариаНТы, ниМФе—риФМе*; без общих звуков — *виЗГом—риСКом, неКТо—неГРа.* Как правило, поэты предпочитают делать общим начальный звук. Пропорция интервокальных заполнений 2 : 2 типа *лаМПу—даМБу, поЛЗай—поЛЬЗой* и всех остальных для Бродского (237 случаев) — 40 : 30 : 30, для Маяковского (76 случаев) — 50 : 35 : 15, для Пастернака (49 случаев) — 50 : 20 : 30, для Цветаевой — 90 : 10 : 0. По этому признаку Бродский оказывается ближе к Пастернаку и Маяковскому, дальше всего от Цветаевой.

Это разнозвучие можно рассмотреть и еще немного детальнее. Из приведенных примеров на 2 : 2 с общим начальным звуком видно, что рифма *паЛЬЦах—паЛЬМах* (где вторые звуки Ц и М не имеют ничего общего) звучит резче, чем *оБЛак—оБЛ'ик* (где Л и Л' различаются лишь мягкостью / твердостью), *лаМПу—даМБу* (где П и Б различаются лишь звонкостью / глухотой), *плаВНо—ПаВЛа* (где Н и Л одинаково сонорные). К таким дополнительным смягчениям разнозвучия Бродский прибегает в 40 % случаев, Маяковский — в целых 80 %, Пастернак в 60 %, Цветаева всего лишь в 20 % — мы еще раз убеждаемся в ее любви к резким разнозвучиям.

Менее любимое Бродским, но любимое Маяковским и Пастернаком заполнение интервокальной позиции 1 : 2 также допускает смягчение — когда одиночный звук первого члена рифмы повторяется в составе двузвучия второго члена рифмы. Здесь возможны те же самые случаи: с общим начальным звуком — *реЧЬю—навстреЧу, наБок—яБЛок, картаВо—кентаВРа*; с общим конечным звуком — *ЛеТа—леПТа, в роЩах—бомбардироВЩик, глагоЛом—гоРЛом*; без общего звука — *виРШи—вы Же, треуХа—триуМФа, поМощь—поЛНочь*. Пропорции этих трех типов для Бродского (107 случаев) — 30 : 40 : 30; для Маяковского (145 случаев) — 20 : 70 : 10; для Пастернака (107 случаев) 80 : 10 : 10; для Цветаевой (40 случаев) — 60 : 10 : 30. Здесь, таким образом, по своим предпочтениям Бродский совпадает с Маяковским: у обоих одиночный интервокальный звук чаще повторяется в конце рифмующего двузвучия, чем в начале: *глаголом—гоРЛом, гоЛи—гоРЛе, глазаМи—казаРМе*. Прирастающий перед этим начальный звук двузвучия — чаще всего Р (как в приведенных примерах), или другие сонорные (*младеНЦа—деТЬСя, оберегаТЬСя—американЦа*), или йот (*кофеЙНе—феНе, эТи—флеЙТин*).

Заметим, что когда одиночный звук повторяется не в конце, а в начале рифмующего двузвучия, то это в большинстве случаев так называемая рифма с внутренним йотом: *плаТЬем—заплаТим, реЧЬю—навстречу, веТер—междомеТЬя, звоноЧек—ноЧЬю*. Как кажется, некоторые поэты ощущают эту рифму не как неточную, а как условно-точную (подобно рифме с внешним йотом: *могилы—милыЙ*): во всяком случае, поздний Пастернак, полностью отказавшись от неточных рифм своей молодости, спокойно продолжает рифмовать *ноЧи—художоЧЬе* и *на свеТе— тысячелеТЬе*. В нашем материале рифмы с внутренним йотом составляют от всех рифм 1 : 2 с начальным повтором у Пастернака 65 %, у Маяковского 60 %, у Цветаевой 55 %; по сравнению с ними Бродский использует этот легкий прием значительно реже — в 35 % случаев.

Наконец, не входя в подробности, остановимся и на дактилической рифме Бродского и старших поэтов.

Из трех консонантных позиций в дактилической рифме финальная по большей части занята нулем звука (это особенность языка). У Бродского из 68 рифм только 6 раз на конце появляется согласный: 5 раз в точном совпадении (*вечероМ—веероМ*) и 1-й раз в усечении (*кончится—контуроМ*); несовпадений нет.

На 1-й интервокальной позиции несовпадения согласных встречаются 23 раза (60 %): *беззуБие—безуМия, фиНикам—хиМиком, фоРТочку—коФТочку—коСТочку*. На 2-й интервокальной позиции — 7 раз (18 %): *ужаСа—лужиЦа, боязНо—поезДа— пояСа*. На 1-й и 2-й интервокальной позиции одновременно — 8 раз (22 %): *праДеДа—праВиЛо, теМеНи—теРеМе, заРиЛась—заНаВес*. Таким образом, неточность на 1-й интервокальной позиции резко преобладает. Это не само собой разумеющееся предпочтение. Точно так же предпочитают расшатывание 1-й интервокальной позиции Маяковский, Евтушенко и (в меньшей степени) Асеев; наоборот, Пастернак, Есенин, Сельвинский предпочитают расшатывать 2-ю интервокальную позицию. Для Маяковского характернее тип *поРТится—безрабоТица*, для Пастернака — *наигрыВай—эпиграФом* [Гаспаров 1991]. Бродский опять оказывается в компании с Маяковским, а не с Пастернаком. Восходит такое предпочтение в конечном счете к народной рифмовке,— например, в пословицах, где разнозвучия типа *баТ'юшка—маТушка* встречаются гораздо чаще, чем *сило[й]ю—вилаМи*. Русские народные корни у дактилической рифмовки Бродского — тоже, пожалуй, неожиданность.

Как сказано, мы в наших подсчетах не учитывали диссонансных рифм. Диссонансными называются рифмы с несовпадающим ударным гласным (*пирамИды—громАды, поддЕлке—кривотОлки, побЕдах—разбитых* в зачинах начальных строф «К Евгению»). В общем своде стихов поэта они составляют ничтожно малую часть; как кажется, в поздних стихах их чуть больше, чем в ранних. Лишь однажды Бродский обыгрывает их в структуре стихотворения — в «Одной поэтессе». Стихотворение написано восьмистишиями с рифмами: *классицизмом—сарказмом—капризным—служа — железным—разном—трезвым—ножа; дружбе-тяжбе—службе—другой — тем же—так же—пемзе—рукой* и т. д. Поначалу кажется, что женские рифмы здесь — диссонансные. Но это не так. Строфы в стихотворении построены на «правильных» (недиссонансных) рифмах по схеме ABAcDBDc (лишь в двух строфах — отступления AAAbCCCb и ABCdABCd). Обман слуха вызывается тем, что рифмический ряд А (*классицизмом—капризным*) и рифмический ряд В (*сарказмом—разном*) относятся друг к другу как диссонансы. Такой прием — диссонансная перекличка обычных рифмических цепей — встречался и в прежней поэзии: наиболее известен сонет Вяч. Иванова «Италии», где переплетаются рифмические цепи «*лазурны—Либурны— урны—бурны*» и «*светозарно—Арно—благодарно—коварно*» (и т. д.).

Оглядываясь на результаты нашего описания, попробуем перечислить те аспекты неточных рифм Бродского, которых нам пришлось коснуться, и напомним, какие сходства между ним и старшими поэтами удалось нам установить.

1. Общее число неточных рифм. Бродский сдержан: по экономии мужских неточных рифм он опережает свое время, по экономии женских неточных держится наряду с весьма умеренными старшими поэтами.

2. Соотношение неточности в мужских закрытых и открытых рифмах (*пожаР—бежаЛ* или *вчеРа—чеЛа*) — сходство с Маяковским.

3. Смягчение неточности в мужских открытых рифмах (*скоТы—саДы*, а не *оГо—всеГо* [*Как ты жил в эти годы?* Как буква «*г*» в «*ого*» — таким образом, здесь рифмуются звуки *-ho* и *-vo*]) — сходство с Маяковским, меньше — с Цветаевой.

4. Соотношение разнозвучий 1 : 1, 1 : 2 и т. д. в мужских закрытых рифмах (*слеП—слеД* или *шеСТЬ—шеРСТЬ*) — сходство с Цветаевой, меньше с Пастернаком.

5. Заполнение разнозвучий 1 : 1 в мужских закрытых рифмах (*пожаР—бежаЛ, пыЛ—пыЛЬ* или *веК—свеТ*) — слабое сходство с Пастернаком.

6. Соотношение неточностей в интервокальных и финальных позициях женских рифм (*поРу—поЛу* или *плевеЛ—севеР*) — сходство с Маяковским.

7. Смягчение неточностей на финальных позициях женских рифм (*плевеЛ—севеР* или *щебеНЬ—щебеТ*) — отчетливых сходств нет.

8. Соотношение разнозвучий 1 : 1, 1 : 2 и т. д. в интервокальных позициях женских рифм (*троПы—сугроБы* или *знаКу—наизнаНКу*) — слабое сходство с Цветаевой.

9. Заполнение разнозвучий 1 : 1 в интервокальных позициях женских рифм (*троПы—сугроБы* или *груБость—близоруКость*) — сходство с Маяковским.

10. Заполнение разнозвучий 2 : 2 в интервокальных позициях женских рифм (*лаМПу—даМБу* или *ОрдыНКу—обниМКу*) — сходство с Пастернаком, меньше — с Маяковским.

11. Заполнение разнозвучий 1 : 2 в интервокальных позициях женских рифм (*наБок—яБЛок* или *ЛеТа—леПТа*) — сходство с Маяковским.

12. Дактилические рифмы (*беззуБие—безУМия* или *ужаСа—лужиЦа*) — сходство с Маяковским.

Мы видим: из десяти признаков, по которым удалось заметить какие-то сходства между Бродским и тремя старшими поэтами, мы обнаруживаем:

с Маяковским — 6 сильных сходств, 1 — слабое;

с Пастернаком — 1 сильное сходство, 2 — слабых;

с Цветаевой — 1 сильное сходство, 2 — слабых.

Конечно, «сила» и «слабость» этих сходств определялись нами покамест лишь на глаз (но так, чтобы читатель всякий раз мог проверить наши определения). Вероятно, в дальнейшем их можно будет измерить количественно и предъявить гораздо более четкую картину. Однако уже сейчас ясно: по «дифференциальным признакам» неточной рифмы (если можно так выразиться) Бродский стоит приблизительно вдвое ближе к Маяковскому, чем к Пастернаку или Цветаевой.

Это наблюдение неожиданное. Маяковский, как кажется, не принадлежит к числу любимцев Бродского, упоминаний о нем Бродский избегает (тогда как Цветаевой посвящает великолепные анализы). С читательской точки зрения тоже можно сказать, что между Маяковским, экстравертом и горланом для масс, и Бродским, интровертом и автором «тихотворений» для элиты, расстояние — как между небом и землей. Однако факт остается фактом: на молекулярном, так сказать, уровне строения рифмы Бродский оказывается близок именно к Маяковскому. Сходства и несходства между ними на других уровнях поэтики здесь теряют значение. «Я дикий человек: люблю хорошие рифмы»,— сказал однажды Бродский в конце интервью «Независимой газете». Речь шла о рифмах Высоцкого — поэта, также весьма мало похожего на Бродского. Как кажется, рифмы Маяковского Бродский любит таким же образом,— может быть, подсознательно.

Эта заметка для собрания статей, посвященных поэтике И. Бродского, по случайному стечению обстоятельств писалась в год, когда филологи отмечали столетний юбилей Маяковского. «Бывают странные сближения...»

СИНТАКСИС ДВУСЛОВИЙ: СТИЛЬ, РИТМ, РИФМА И ЖАНР

Из чего состоит стих? Сто лет назад на это ответили бы: из стоп. Семьдесят лет назад, после Томашевского и Шенгели, на это стали отвечать: из слов. Сейчас, наверное, можно сделать еще один шаг и сказать: из словосочетаний. Слова в стихе складываются друг с другом не механически, а по законам синтаксиса: существительное не соседствует с наречием, глагол — с прилагательным. Если помнить об этом, то можно будет заново взглянуть на многие традиционные вопросы стиховедения. Например, на правомерность построения вероятностной модели стиха Б. Томашевского [Томашевский 1929: 100—102]: если слова в строке не являются независимыми, то перемножать их вероятности, чтобы получить вероятность строки, мы не можем. Или на процесс порождения стиха при становлении силлаботоники у Ломоносова: говорить о том, как поэт подбирает такое-то ритмическое слово для заполнения такой-то позиции стиха, можно только если помнить, что он подбирает его не из ритмического словаря русской речи вообще, а из ритмического словаря той части речи, которую подсказывает ему синтаксис, учитывая, что ритмический словарь разных частей речи различен [Гаспаров 1984].

Сейчас мы не будем заниматься ревизией таких больших вопросов. Для начала мы посмотрим на словосочетание как на элемент стиха: посмотрим, как сочетаемость слов в стихе — явление языка — деформируется оттого, что на нее воздействуют целых четыре фактора: стиль, ритм, рифма и жанр.

Поэт строит стих не из слов, а из словосочетаний, срастающихся в ритмико-синтаксические конструкции — более клишированные или более свободные. Если стих состоит из двух слов, то в нем возможна только одна синтаксическая, слово-сочетательная связь (или отсутствие связи). Если стих состоит из трех слов, то в нем возможны три сочетания межсловесных синтаксических связей (и еще четыре — с отсутствием какой-нибудь или каких-нибудь из этих связей). Если стих состоит из 4 слов или более, то количество этих ритмико-синтаксических конструкций еще больше возрастает. Здесь изучение языка смыкается с изучением стиха: открывается перспективная область лингвистики стиха, которой мы и занимаемся.

Возьмем простейший случай: строка 4-ст. ямба состоит из двух слов. Такие случаи, когда эти два слова разорваны, не образуют словосочетания (условный знак *xx*), — единичны: в «Онегине» только 21 раз на 319 двухсловных строк, т. е. 6 %:

Но вообще их разговор...
И, задыхаясь, на скамью...
За воротами. Через день...

Во всех остальных случаях эти два слова складываются в словосочетание. Синтаксические связи в этих словосочетаниях могут быть (от самых синтаксически тесных к самым слабым):

внутри предиката и пр. (*аа*):	Да недогадлива была... Хоть ослепительна была...;
определительные (*оп*):	Уединенный кабинет... Уединенные поля...;
дополнительные (*дп, дк*):	Полуживого забавлять... И опершися на гранит...;
обстоятельственные (*об*):	И говорила нараспев... Изобретает для забав...;
при однородных членах (*од*):	Отворотился и зевнул... Однообразна и пестра...;
предикативные (*пр*):	И устарела старина... Уж не пародия ли он...;
при сравнительных, причастных и пр. оборотах (*от*):	Чистосердечней, чем иной… Их озирая, говорит...

Пропорции этих словосочетаний в стихе и в прозе бывают различны.

Мы подсчитали синтаксические связи в двухсловных строках стихов и в двухсловных синтагмах прозы по следующим текстам:

Проза: 1) Пушкин, «Пиковая дама» (ПД), гл. 3—5, 838 синтагм; 2) Л. Толстой, «Хозяин и работник» (ХР), гл. 6—8, 568 синтагм. При членении текста на синтагмы-колоны мы старались не завышать объем синтагм: в результате больше всего насчитано двухсловных синтагм (46—52 %), меньше — трехсловных (37 %), еще меньше — в 1, 4 и 5 слов. Подробнее о членении прозы и стихов на синтагмы-колоны мы надеемся рассказать в особой работе.

3-ст. ямб. 3) Батюшков (Бт): «Мои пенаты», «К Жуковскому», «Ответ Тургеневу», 254 строки; 4) Жуковский (Жк): «К Батюшкову» (1812), 460 строк; 5) Пушкин (Пушк.): «К сестре», «Городок», «К Пущину», «Послание к Галичу», «К Дельвигу», «Фавн и пастушка», «Погреб», 648 строк. Учитывались только строки III ритмической формы (с пропуском ударения на средней стопе), без разделения на стихи с мужским и женским окончанием.

4-ст. хорей: 6) Пушкин: «Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне», «Сказка о золотом петушке», 218 мужских и 206 женских строк; 7) Пушкин, лирика 1817—1836 гг., 196 мужских и 162 женских строк.

Учитывались только строки VI ритмической формы (с пропуском ударений на I и III стопах); строки с женским словоразделом (*На раздутых парусах*) и с дактилическим словоразделом (*На зеленые луга*) учитывались раздельно.

4-ст. ямб. 8) Пушкин, «Евгений Онегин», 319 мужских и 186 женских строк; 9) Пушкин, строки с рифмами на *-ой* из всей лирики, поэм и «Онегина», 74 мужские строки; для сравнения — столько же таких строк из всех стихов Баратынского, Языкова, Лермонтова и Полонского; 10) Брюсов, лирика 1897—1917 гг., 120 мужских и 109 женских строк. Для «Онегина» учитывались строки как VI, так и VII ритмической формы (с пропуском ударений на II и III стопах, немногочисленные), для других текстов — только VI ритмической формы; строки с мужским, женским и дактилическим словоразделом учитывались раздельно.

Все показатели (в процентах) — в предлагаемой таблице. Немногочисленные *от*-связи не учитывались и приравнивались к отсутствию связей (*хх*).

	Проза		*3-ст. ямб*		
	ПД	*ХР*	*Барат.*	*Жуковс.*	*Пушк.*
аа	9	8	1	3	3
оп	32	16	49	42	38
дп	10	15	4	7	7
дк	7	11	11	13	15
об	14	19	14	6	13
од	1	5	7	7	5
пр	20	15	4	8	6
хх	7	11	10	14	13
Число строк	*838*	*568*	*254*	*460*	*648*

	4-ст. хорей: сказки						*4-ст. хорей: лирика*					
	муж. оконч.			*жен. оконч.*			*муж. оконч.*			*жен. оконч.*		
	Словоразделы			*Словоразделы*			*Словоразделы*			*Словоразделы*		
	ж.	*д.*	*в ср.*	*ж.*	*д.*	*в ср.*	*ж.*	*д.*	*в ср.*	*ж.*	*д.*	*в ср.*
аа	4	7	*6*	–	–	–	3	1	*3*	1	2	*1*
оп	15	32	*18*	13	53	*23*	33	59	*39*	18	57	*33*
дп	18	5	*13*	10	–	*7*	8	1	*5*	5	4	*4*
дк	11	11	*11*	10	9	*9*	10	7	*8*	9	8	*9*
об	26	11	*19*	19	26	*19*	18	6	*14*	20	14	*16*
од	12	2	*10*	24	2	*18*	11	1	*10*	23	2	*13*
пр	9	24	*14*	20	6	*16*	11	11	*13*	11	8	*9*
хх	7	8	*9*	4	4	*8*	6	13	*8*	11	6	*10*
Число строк	125	62	*218*	135	47	*208*	92	71	*196*	82	51	*162*

	4-ст. ямб: «Евгений Онегин»							*4-ст. ямб на -ой*			*4-ст. ямб:*	
	муж. оконч.				*жен. оконч.*			*Пушк., Барат., Лерм., Яз., Пол.*			*Брюсов*	
	Словоразделы				*Словоразделы*			*Словоразделы*				
	м.	*ж.*	*д.*	*в ср.*	*ж.*	*д.*	*в ср.*	*м.*	*ж.*	*д.*	м. ок.	ж. ок.
аа	–	–	2	*1*	1	–	*1*	–	–	–	1	–
оп	2	21	64	*35*	21	78	*48*	67	46	52	42	37
дп	21	13	2	*9*	3	–	*3*	–	–	–	4	2
дк	19	11	15	*13*	8	6	*9*	11	24	19	13	2
об	12	26	3	*15*	27	3	*13*	1	8	1	13	9
од	28	16	1	*12*	15	6	*10*	15	11	11	11	33
пр	2	4	5	*5*	14	3	*6*	1	3	–	8	5
хх	9	5	5	*6*	8	1	*8*	5	8	17	8	10
Число строк	43	139	119	*319*	66	70	*186*	74	74	73	120	109

Из таблиц видно:

а) В прозе господствующими являются связи предикативные (*барышня засмеялась*) и определительные (*русские романы*); повышенный процент сверхтесных связей «аа» легко объясняется частыми словосочетаниями типа *Лизавета Ивановна* или *графиня* ***. В стихах предикативные связи резко падают: строки типа *Красавица цветет* или *И восклицанья полились* немногочисленны (причем в 4-ст. ямбе из 13 таких строк 10 имеют обратный порядок слов, *Остановилася она*). Это значит: стих предпочитает разносить подлежащее и сказуемое (с их синтаксическими свитами) по разным строкам: предикативная связь — сравнительно слабая и поэтому охотно совпадает с самой сильной ритмической паузой — стихоразделом. Любопытно, однако, что эта тенденция ощутима, как кажется, только в двухсловных строках: при большей густоте ударений подлежащее и сказуемое предпочитают держаться в одной и той же строке (судя по предварительным подсчетам на материале 4-ст. ямба Тютчева).

б) Определительные связи в прозе, 3-ст. ямбе и суммарном 4-ст. ямбе держатся приблизительно на одном уровне. Но внутри 4-ст. ямба строки с *м*, *ж* и *д* словоразделами показывают резкую разницу: из 43 *м*-строк только одна имеет определительную связь (*Как на больших похоронах*), а из 119 *д*-строк целых 64 (больше половины) имеют согласованную определительную связь (*Уединенные поля*, *Иноплеменные слова*, *Вольнолюбивые мечты*, *Или таинственный Сбогар*, *Или разыгранный Фрейшиц*, *И гармонических затей*, *И необузданных страстей*, *И соблазнительных ночей*...), да еще 9 имеют несогласованную определительную связь (*Как Богдановича стихи*, *Иль Баратынского пером*, *Благословение племен*, *Бытописания земли*...). Причину легко понять: прилагательные и причастия с их длинными безударными окончаниями хорошо ложатся в стих именно на дактилическом словоразделе и, понятным образом, приводят за собой именно определительную связь со следующим словом. Та же

тенденция заметна и в 3-ст. ямбе, но слабее: в 3-ст. ямбе строк *д*-типа *Любезная сестра* в 1,6 раз больше, чем строк *ж*-типа *Небесный Аполлон*, в 4-ст. ямбе строк типа *Уединенные поля* в 2,5 раз больше, чем строк типа *Уединенный кабинет*. (По вероятностному же расчету — принимая во внимание только ритмическую структуру слов, составляющих строку, а не их частеречевую принадлежность, — строк *д*-типа в обоих размерах должно было бы быть не больше, а меньше, чем *ж*-строк.)

Но самая большая доля определительных связей приходится на *ой*-рифмы. Это объясняется тем, что среди частей речи, дающих рифму на *-ой*, как мы видели, почти полностью отсутствуют глаголы и наречия: пропорция существительных, прилагательных, местоимений и прочих частей речи в этих рифмах (у Пушкина) — 45 : 37 : 16 : 2, причем почти половина местоимений — это *мой, твой, свой, одной* и пр., так что в конечном счете 90 % рифмующих слов здесь допускают при себе определительные связи. Конечно, «допускают» — не значит «обязывают»: среди *ой*-строк возможны и такие, как *Он любовался красотой* (*дк*), *Ты посмеешься под рукой* (*об*), *То академик, то герой* (*од*) и даже *Перекликался часовой* (*пр*). Но их мало; а 49 строк из 71 единообразно звучат: *Неумолимой красотой, Неизъяснимой синевой, Ни эпиграммы площадной, Или разлуки роковой, Адриатической волной, Благочестивою душой, Воспламененною душой, Нетерпеливою душой, С венецианкою младой, И с благодарностью немой* и т. п. (Заметим попутно, что обратный порядок слов при 3-сложных рифмующих словах встречается чаще, чем при 2-сложных: на 8 строк типа *Неумолимой красотой* приходятся 10 строк типа *Или разлуки роковой*, тогда как на 24 строки типа *Адриатической волной* — только 6 строк типа *С венецианкою младой*. Объяснить это мы не беремся.) Во всяком случае, можно твердо говорить, что подбор рифмующих частей речи в *ой*-рифмах содействует выработке ритмико-синтаксического клише: сочетания «определяемое + определение» (или наоборот), которые были в прозе лишь относительно самыми частыми (меньше трети), становятся здесь абсолютно самыми частыми (больше двух третей).

в) Прямых дополнений в прозе немного больше, чем косвенных, в стихе — наоборот. Максимальная разница — в тех же *д*-строках «Онегина»: здесь первое слово с его длинным безударным окончанием часто бывает не только прилагательным, но и причастием (или отглагольным существительным), к которому и относится косвенное дополнение: *И, сохраненная судьбой, Не отразимое ничем, Не замечаема никем, И для вручения письма* и т. п. Другой повторяющийся тип — это словосочетания вроде *К противуречию склонна, Недоумения полна, Так благочестия полны*. Впрочем, может быть, здесь эта разница между прозой и стихом — не от языка, а от стиля, более динамичного в «Пиковой даме» и более описательного в первых главах «Онегина»; здесь нужно обследовать больше материала.

г) Обстоятельственные связи в прозе и стихе приблизительно одинаково часты; выделяются их обилием только *ж*-строки «Онегина». Здесь начальная

позиция с женским окончанием хорошо заполняется наречием (*Самодержавно управлять, Я безмятежно расцветал, Я безотрадно испытал, Мы своевольно освятим, Он простодушно обнажал*), а для конечной позиции у Пушкина есть несколько повторяющихся слов, удобных для рифмы (*И промотался наконец, И обновила наконец, И отворились наконец, И говорила нараспев, И поверяют нараспев, Кто не наскучит никогда, Он, не читая никогда* и т. п.).

д) Однородных членов в прозе и в 3-ст. ямбе очень мало; много их в *м*- и *ж*-строках 4-ст. ямба, т. е. там, где стих распадается на два равных или почти равных слова и возникает соблазн подчеркнуть ритмический параллелизм синтаксическим параллелизмом. В *м*-строках симметрия — полная, поэтому параллельные однородные члены здесь чаще: *Удивлена, поражена, И погулять и отдохнуть, И для ногтей и для зубов, Хоть невзначай, хоть наобум, Полужуравль и полукот, Он полетел, он у крыльца* и т. п. В *ж*-строках симметрия слабее: *Однообразна и пестра, Отворотился и зевнул, Ни остротою, ни умом, Не на почтовых, на своих, Ей иль не видно, иль не жаль* и т. п. В строках на *-ой* при этом предпочитается слабая симметрия: на два *м*-строки типа *Пред бунчуком и булавой* — 8 *ж*-строк типа *Разнообразной и живой, Себялюбивой и сухой* и т. п.

е) Строк, состоящих из слов, синтаксически не связанных (*хх*), больше всего в 3-ст. ямбе. Это объясняется тем, что строчки здесь короткие и чаще встречаются случаи, когда два слова, составляющие строку, имеют связь не между собой, а с общим третьим словом, находящимся в соседней строке: ***И мчится величавый*** (*С вершины гор поток*), ***С Державиным потом*** (*Чувствительный Гораций Является вдвоем*) и т. п. Границы между предложениями (сочиненными или подчиненными), если и рассекают строку 3-ст. ямба, то лишь притушеванно и малозаметно: *В поля, где от дубравы... Блажен, кто веселится...* В 4-ст. ямбе «Евгения Онегина» бывают разрывы более резкие: *И рассыпалася, — тогда...* (V, 6), *Он позабылся, уж сосед...* (VI, 23), *За воротами. Через день...* (VII, 21), не говоря уже о знаменитом интонационном курсиве — *И, задыхаясь, на скамью...* (III, 38, межстрофический анжамбман). Но это скорее исключение, чем правило: общее количество «рваных» двусловий в 4-ст. ямбе не больше, чем в прозе.

Таков синтаксис простейших строк русского стиха — двухсловных. Мы видим: они сохраняют общее сходство с двухсловными синтагмами прозы, но стремятся к большей внутренней связности и компактности: доля тесных (определительных) синтаксических связей между словами нарастает, а доля слабых (предикативных) связей убывает. Теперь мы должны дать отчет, чем эти особенности вызываются.

Первый фактор, воздействующий на язык стиха, — *стиль*. Проза у Пушкина гораздо лаконичнее, суше, чем его стихи. Это общестилистическая его установка. А из нее вытекают два следствия.

Во-первых, именно поэтому в стихе (по крайней мере, в ямбическом стихе) намного меньше сочетаний предикативных. В прозе двусловия типа *Германн*

остановился составляют 20 % двухсловных синтагм, в 4-ст. ямбе двусловия типа *И устарела старина* — только 5 % двухсловных строк, в 3-ст. ямбе двусловия типа *И скрипнули врата* — только 6 %. Это потому, что в двухсловном стихе, как сказано, подлежащее и сказуемое предпочитают располагаться по разным строкам и в них обрастать каждое своей синтаксической свитой. Конечно, отчасти существенно и то, что в «Пиковой даме» просто больше глаголов, чем в «Онегине»: об этом речь будет дальше. Но доля глаголов в «Пиковой даме» лишь в 1,5 раза больше, чем в «Онегине», а предикативных сочетаний — в 4 раза больше (тогда как, например, в «Хозяине и работнике» глаголов в 2 раза больше, а предикативных сочетаний лишь в 3 раза больше): перед нами разница стиля, который в прозе движет сюжет более четкими глагольными толчками, чем в «Онегине». В 4-ст. хорее сказок доля глаголов только в 1,1 раза больше, чем в «Онегине», почти неощутимо, — а предикативных сочетаний в сказках в 3 раза больше: это значит, что по составу языка сказки ближе к «Онегину», а по тенденциям стиля ближе к прозе.

Во-вторых, именно поэтому в стихе намного больше сочетаний с однородными членами. В прозе синтагмы типа «Зала и гостиная» составляют всего 1 %, в 4-ст. ямбе строки типа «И Ричардсона и Руссо», «Однообразна и пестра» составляют целых 12 %. (В 4-ст. хорее строки типа «На престоле и в венце» — 10 %; в 3-ст. ямбе строки типа «Фонвизин и Княжнин» — 6 %: видимо, объем 3-ст. строки как бы недостаточен для выразительного нанизывания однородных членов.) Это — опять-таки от разницы стиля: детализирующего, перечневого в стихах (ср. [Пумпянский 1982: 211—213]) и сухого, сжатого в прозе. У Брюсова доля однородных словосочетаний взлетает еще выше — до 21 % (в среднем). Это тоже за счет стиля, но уже иного — напряженно-нагнетающего: *Несокрушима, недвижима..., Нам недоступны, нам незримы..., Как неизменны, как всесильны...* Разница стилей уловима в том, что у Брюсова эти однородные члены чаще бессоюзны, чем у Пушкина, и больше сосредоточены в строках с женским окончанием (как в приведенных примерах).

Второй фактор, воздействующий на язык стиха, — *ритм*. Двухсловные строки 4-ст. ямба обычно имеют ударения на II и IV стопах (VI ритмическая форма), а между ними — словораздел мужской, женский, дактилический, редко — гипердактилический:

м: Удивлена, поражена...
ж: Уединенный кабинет...
д: Уединенные поля...
г: Где окровавленная тень...

При этом строки с разными словоразделами предпочитают разные синтаксические конструкции.

В строках с мужским словоразделом максимума достигают словосочетания с однородными членами: не 10 %, как в прозе, не 12 %, как в среднем по «Онегину», а целых 28 %: *Удивлена, поражена*; *Уменьшены, продолжены*; *И погулять и отдохнуть*; *Полужуравль и полукот*. Видимо, это потому, что мужской словораздел делит мужскую строку на две ритмически тождественные половины, а ритмическая тождественность побуждает эти полустишия и к синтаксической тождественности. В женских строках 4-ст. ямба, где мужской словораздел не совпадает с серединой строки («И потужить и позлословить»), он сразу перестает притягивать однородные члены (только 2 словосочетания из 24, т. е. 8 %). Точно так же и в 4-ст. хорее максимум словосочетаний с однородными членами — при женском словоразделе в женской строке, который тоже делит ее на две ритмически тождественные половины: *Повариха и ткачиха*; *Шевельнется, встрепенется*; *Наливные, золотые*. В 3-ст. ямбе симметричное деление строки пополам невозможно, поэтому и доля словосочетаний с однородными членами в нем невелика.

В строках 4-ст. ямба с женским словоразделом резко повышены обстоятельственные связи: не 14 %, как в прозе, или 15 %, как в среднем по «Онегину», а целых 26—27 %: *И промотался наконец*; *И обновила наконец*; *Самодержавно управлять*; *Мы своевольно освятим*; *И отправлялся налегке*. Та же тенденция, лишь немного слабее, — и в 4-ст. хорее: *И приехал наконец*; *И отправься налегке*; *Громогласно возопил*. Объяснить это мы сейчас не беремся; видимо, здесь нужно дифференцированно рассмотреть строки с обстоятельствами разного рода при прямом и обратном порядке слов (*Через море полетел — Полетел через моря*).

Наконец, в строках с дактилическим словоразделом особенно резко повышены определительные связи: в прозе их 32 %, в среднем по «Онегину» 35 %, при этом 64 % при мужском окончании и 78 % при женском: *Уединенные поля*, *Вольнолюбивые мечты* и т. д. Это объясняется легко. Перед дактилическим словоразделом должно стоять слово с длинным (двухсложным) безударным окончанием, такие слова в русском языке — преимущественно прилагательные (и причастия) и глаголы возвратной формы. Первые навязывают строке определительную конструкцию, *Уединенные поля*, вторые — предикативную конструкцию, *Остановилася она*. Но мы видели, что предикативных конструкций стих избегает, рассаживая подлежащие и сказуемые по разным строкам; стало быть строки с дактилическим словоразделом вынуждены сосредоточиться на определительных конструкциях, потому доля их и взлетает до 64—78 %. Соотношение определительных связей, приходящихся на мужские, женские и дактилические (с гипердактилическими) словоразделы — в 3-ст. ямбе 1 : 35 : 64 (в том числе при прямом порядке слов, с прилагательным на дактилическом словоразделе — 1 : 20 : 79, а при обратном порядке слов — лишь 14 : 43 : 43), в 4-ст. ямбе 0 : 30 : 70.

Третий фактор, воздействующий на язык стиха, — *рифма*. Мы выбрали для рассмотрения самую употребительную мужскую рифму в русской поэзии —

рифму на *-ой* [Гаспаров 1984: 6]. У Пушкина в 4-ст. ямбе 760 строк на *-ой*, из них 74 строки — двухсловные, а из них 50 строк (целых 67 %!) — с определительной связью: *Неизъяснимой синевой*, *Неумолимой красотой*, *С неизъяснимою красой*, *По петербургской мостовой*, *По потрясенной мостовой*, *Благочестивою душой*, *Нетерпеливою душой*, *Пред изумленною толпой*, *Перед насмешливой толпой* и т. д. — почти формульные словосочетания. Это не потому, что здесь повышенный процент дактилических словоразделов: здесь, как и всюду у Пушкина, женских и дактилических словоразделов почти поровну, но по сравнению с общей массой двухсловных строк (по «Онегину») в строках на *-ой* доля определительных конструкций при женских словоразделах возрастает с 21 % до 58 %, а при дактилических словоразделах — с 64 % до 83 %. Настоящая причина концентрации определительных конструкций в *-ой*-строках — в том, что в конце таких строк оказываются только существительные, прилагательные и небольшой круг местоимений: словоформы типа *герой*, *волной*, *брат родной*, *земли родной*, *земле родной*, *землей родной*, *постой*, *домой*, *мой*, *мной*. Глаголы на последнем месте появляются только в единичных императивных формах типа *стой*, *постой*, *пой*, *укрой*, а на предпоследнем — только в нечастых конструкциях с дополнением в творительном падеже типа *Он любовался красотой*, *И согласились меж собой*. Таким образом, за отсевом приглагольных связей, в *-ой*-строках остаются возможны только связи между существительными и прилагательными; это и дает 67 % определительных связей, а остальные 33 % составляют строки типа *Он любовался красотой*, *Пред бунчуком и булавой*, *Чистосердечней, чем иной* и случайные другие. Так спрос на легкую *-ой*-рифму тоже сказывается на синтаксисе стиха.

Здесь мы можем даже сделать историческое сопоставление. В другой нашей работе мы отобрали все строки 4-ст. ямба с рифмами на *-ой* для 25 русских поэтов XVIII—XX вв. и подсчитали, какой процент от 2-словных строк составляют строки с определительными конструкциями у разных авторов. Оказывается, что пушкинские 67 % — это максимум. У поэтов XVIII в. доля определительных конструкций в них (округленно) — только 30 %; потом подъем, у Жуковского — 40 %, у Пушкина, как сказано, 67 %, у Баратынского и Лермонтова — 60 %; а затем наступает спад, у поэтов XIX в. (от Языкова и Полежаева до Фета) — 40 %, у поэтов XX в. (от Брюсова до Евтушенко) — 45 %. Из этого ряда выбивается только один поэт — вечный нарушитель статистического спокойствия Андрей Белый: у него доля определительных конструкций среди 2-словных строк — 63 %, почти как у Пушкина, а если взять только поэму «Первое свидание» — то 75%, больше, чем у Пушкина! Это — несомненное его экспериментаторство, стилизаторство: в «Первом свидании», как известно, и самый ритм поэмы копирует и гиперболизирует пушкинский ритм, в ранних же стихах (из «Пепла» и «Урны»), что еще интереснее, ритм Белого сознательно копирует иной, допушкинский, архаический ритм [Тарановский 2000: 300—318], синтаксис же подсознательно копирует все-таки синтаксис Пушкина (и важного для «Урны» Баратынского).

Любопытно, что эта кривая нарастания и спада употребительности определительных двусловий в 4-ст. ямбе близко схожа с другой кривой — общей употребительности рифм на *-ой* в 4-ст. ямбе: об этом также говорилось выше. Там мы видим, что удобство *-ой*-окончаний для рифмовки было открыто не сразу: поэты XVIII в. пользовались им еще довольно редко, поэты пушкинской эпохи — вдвое чаще (только максимум здесь не у Пушкина, а у Баратынского, Лермонтова и Языкова), а затем начинается постепенный спад почти до уровня XVIII в. — как будто чрезмерная легкость этих *-ой*-рифм начинает претить поэтам, и они все больше их избегают. И из этого спада опять-таки выбивается А. Белый, высоким показателем *-ой*-рифм взлетая до максимума пушкинской эпохи. Видимо, открытие (и забвение) удобнейшего рифмического созвучия и удобнейшей для него синтаксической конструкции шли рука об руку.

Наконец, четвертый фактор, влияющий на язык стиха, — *жанр*. Жанр в широком смысле слова: лирика или эпос. Возьмем двухсловные строки не в 4-ст. ямбе, а в 4-ст. хорее — нам бросится в глаза разница между строением их в пушкинской лирике и в пушкинских сказках. В лирике двухсловные строки с определительной связью («Непроворный инвалид») составляют треть от общего количества — столько же, сколько и в прозе, и (в среднем) по «Евгению Онегину». В сказках же их доля гораздо меньше — приблизительно пятая часть. Объяснение этому напрашивается очень простое. Сказка — это эпос, эпос — это повествование, повествование ведется на глаголах, а на описаниях Пушкин не задерживается, поэтому у него в сказках просто слишком мало прилагательных, чтобы образовать обычное количество определительных связей. Это тоже отсев языкового материала, но под другим давлением — жанровым; оно здесь вступает в конфликт со стиховым и пересиливает.

Проверим это предположение, подсчитав соотношение прилагательных и глаголов (личных, инфинитивов, деепричастий) в разных жанрах у Пушкина. Странно, что этот простейший объективный критерий статичности / динамичности еще, как кажется, не употреблялся для измерения большей или меньшей лиричности или эпичности текста. Подсчитав, мы видим, что на сотню существительных в среднем приходится (в абсолютных числах):

	Прилагат.	*Глаголы*	*Соотношение*
Лирика 1821—1824	44	47	1 : 1
Лирика 1833—1836	43	54	1 : 1,3
«Кавказский пленник»	43	40	1 : 1
«Евгений Онегин»	39	56	1 : 1,4
«Домик в Коломне»	33	85	1 : 2,3
«*Пиковая дама*»	27	75	1 : 2,7
«Песни запад. славян»	24	73	1 : 3
«Сказка о царе Салтане»	21	62	1 : 3
«*Хозяин и работник*»	21	107	1 : 5

(Подсчитывались первые 500 существительных по каждому тексту; для маленького «Домика в Коломне» — 400; для «Онегина» — 300 из главы VI и 300 из главы VIII. Из лирики 1821—1824 гг. были взяты «Муза», «Я пережил...», «Кинжал», «Гречанке», «Ночь», «Надеждой сладостной...», «Демон», «Простишь ли мне...», «Свободы сеятель...», «Прозерпина», «Языкову», «К морю», «Коварность»; из лирики 1833—1836 гг.: «Осень», «Полководец», «Мирская слава», «Из Пиндемонти», «Отцы-пустынники...», «Когда за городом...», «Я памятник себе воздвиг...», «Была пора: наш праздник...».)

Мы видим: а) лирика у Пушкина более статична, чем эпос, что естественно; б) романтический лироэпический «Кавказский пленник» статичнее, чем реалистические (и тоже лироэпические, со множеством отступлений) «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»); в) проза у Пушкина более динамична, более глагольна, чем и лирика и поэмы (об этой разнице стиля уже говорилось), но «Песни западных славян» и сказки еще более насыщены глаголами, чем проза, — видимо, сжатость и динамичность казались Пушкину приметами «народного» стиля, что совсем не тривиально; г) «Хозяин и работник» Толстого с его неспешным действием в полтора раза больше насыщен глаголами, чем быстрая и сжатая «Пиковая дама»: Толстой изображает свой мир в детализованных действиях, а Пушкин свой — в суммарных. Но это уже не относится к вопросу о влиянии жанрового фактора на язык стиха.

Все сказанное интересно возможностью исследовать язык и стих поэзии не порознь, как до сих пор (отдельно — лексика, фразеология, грамматика, семантика; отдельно — метрика, ритмика, рифма, строфика), а в теснейшем их взаимодействии и взаимовлиянии: мы видим, как синтаксис стиха оказывается небезразличен и к ритму, и к рифме, и к стилю, и к жанру стихотворного произведения. Именно этим, как кажется, должна заниматься лингвистика стиха. Словосочетание «язык и стих» давно стало привычным; нам хотелось бы его обновить, перенеся акцент на союз «и»: предметом лингвистики стиха является «язык ***и*** стих» поэзии.

СИНТАКСИС ТРЕХСЛОВИЙ: БЫЛИНЫ

Эта статья представляет собой продолжение, с одной стороны, нашей старой работы о ритмике русского былинного стиха, с другой стороны, недавно начатых исследований по лингвистике стиха, прежде всего — по синтаксису стихотворной строки ([Гаспаров 1978; Гаспаров, Скулачева 1993] и др.). Синтаксис народного стиха, насколько нам известно, до сих пор подробно не исследовался; отдельные наблюдения в таких книгах, как [Евгеньева 1963; Джонс 1972; Бейли 1993], пока еще не складываются в систему.

Обследование большого корпуса былинных записей (по Гильфердингу, с привлечением сопоставительного материала из Рыбникова и Кирши Данилова) показало, что в основе былинного стиха лежит ритм 3-иктного тактовика — стиха с тремя обязательными ударениями (иктами) и с междуиктовыми интервалами, объем которых колеблется от одного до трех слогов. Анакруса и окончание обычно двухсложные (но могут затягиваться и до трех слогов, редко более), на начальном и конечном слоге их возможно факультативное ударение; в середине трехсложных интервалов тоже возможно факультативное ударение. На среднем икте ударение изредка пропускается. Схема стиха выглядит так (плюсом обозначены обязательно-ударные слоги, косым крестом — произвольно-ударные, минусом — безударные):

$$x - + \left\{ \begin{array}{c} - \\ - - \\ - x - \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} - \\ - - \\ - x - \end{array} \right\} + - x$$

Из этой схемы видно, что количество ритмических вариаций (сочетаний интервалов) в правильном 3-иктном тактовике — 9; наименьшее возможное число слов в стихе — 3, наибольшее — 7. На практике, как мы увидим, большинство строк — 3-словные и 4-словные. Их-то синтаксис мы и постараемся рассмотреть в первую очередь. В этой заметке мы ограничимся более простыми стихами — 3-словными.

Обследование 50 былин по Гильфердингу показало, что среди них могут быть выделены три основных типа былинного тактовика: «нейтральный», «упрощенный» и «расшатанный». «Нейтральный» свободно пользуется всеми 9 ритмическими вариациями 3-иктного тактовика и избегает выходить за их пределы (И. Сивцев-Поромский, Н. Захаров и др.); «упрощенный» ограничивает выбор почти исключительно хореическими вариациями размера (с 1- или 3-сложными, но не с 2-сложными интервалами: Т. Рябинин, П. Калинин и др.); «расшатанный» часто выбивается из схемы, затягивая междуударные интервалы, анакрусы, окончания, меняя длину строк (А. Сорокин, В. Щеголенок и др.). Как

сказываются эти ритмические предпочтения на синтаксисе стиха, никем еще не исследовалось.

Мы выбрали для анализа по 300 строк «нейтрального» тактовика (И. Сивцев-Поромский, № 223 «Молодость Чурилы» и начало № 225 «Дюк»), «упрощенного» (Т. Рябинин, № 79 «Добрыня и змей») и «расшатанного» (А. Сорокин, № 70 «Садко»). Разница между ними в ритме показана в нашей статье 1978 г.; разница между ними в количестве слов явствует из нижеприводимой таблицы. Абсолютные числа показаны раздельно для строк с дактилическими (а у Поромского и гипердактилическими) окончаниями без сверхсхемных и со сверхсхемными ударениями на последнем слоге: строка *Головой-то качат, проговариват* отмечалась как 3-словная, строка *Говорил-то Владимир таково слово* — как 3+1-словная. Проценты показаны суммарно, т. е. строка *Говорил-то Владимир таково слово* причисляется к 4-словным. Неполнозначные слова, образующие стык ударений, атонировались, как это принято и при анализе литературного стиха [Жирмунский 1975: 80—115; Гаспаров, Скулачева 1993: 32]: стих *Выходи́л он со столо́вой своéй гóренки* считался 3-словным, стих *Приходи́л-то óн к молóдому Добрынюшки* считался 4-словным. Полнозначные слова не атонировались даже при стыке ударений: стих *Да вальяк-от литóй крáсна зóлота* считался 4-словным.

Состав строки	*Поромский* Число строк	*Поромский* %	*Рябинин* Число строк	*Рябинин* %	*Сорокин* Число строк	*Сорокин* %
2-словная	9	*3,0*	1	*0,3*	22	*7,6*
2+1-словная	3		–		9	
3-словная	129	*43,0*	119	*39,7*	86	*31,7*
3+1-словная	91		53		21	
4-словная	150	*50,0*	83	*45,3*	75	*32*
4+1-словная	8		25		25	
5-словная	3	*3,7*	19	*14,7*	46	*23,7*
5+1-словная	1		–		5	
6-словная	1	*0,3*	–	–	8	*4,3*
6+1-словная	–		–		–	
7-словная	–	–	–	–	3	*1*

Чтобы показать, как складывается разнообразие этого материала, приведем примеры из «нейтрального» типа стиха Сивцева-Поромского.

2-словных строк у Поромского — 9 (*3 %*): по большей части это 3-иктные строки с пропуском ударения на среднем икте (*Да во ласковые зазыватели...*). Из них с дактилическими окончаниями — 7, с гипердактилическими окончаниями — 2:

Из той Индеи бога*тыя...* 7
Да источниками подпояс*анное...* 2

3-словных строк 129 (*43 %*). Из них 3 представляют собой 2-словные строки со сверхсхемным ударением на окончании:

Да солнышко Владим*ир князь* 3

Остальные — 3-иктные строки с ударением на всех трех иктах и с дактилическими или гипердактилическими окончаниями:

У святых мощей да у Борис*овых* 109
Белую капусту повыл*омали* 17

4-словных строк 150 (*50 %*). Это 3-иктные строки с ударениями на всех трех иктах и еще на одной факультативной позиции (x): на конце строки в 1-, 2- или 3-сложном слове:

Свет государь ты Владим*ир князь* 26
Да двор у Чурилы не за Кие*вом стоит* 30
Да всем-то стрелам я цену *знаю* 15
Да скажи-ко мне, старый мате*рый человек* 20;

на анакрусе:

Узды-поводы у них а сорочинские 6
Да трои сени у Чурила-де косивчатые 4;

внутри (обычно последнего) 3-сложного междуиктового интервала:

Да на серу перна*сту малу* утицу 34
Да премладому Чури*лу сыну* Пленковичу 2;

внутри 2-сложного междуиктового интервала:

Во высок терём *хлеба* кушати 3

5-словных строк 3 (*3,7 %*). Это 3-иктные же строки с ударениями на всех трех иктах и еще на двух факультативных позициях (x):

Да поклон *отдал* Чурила да и вон *пошел*
(в 1 интервале и в окончании);

Да середи-*то силы* ездит *купав* молодец
(в 1 и во 2 интервале);

Да старици по кельям онати(?) *оны дерут*
(два сверхсхемных ударения на окончании);

Да проехал удалой дородный добрый молодец
(вместо 3-иктной строки — 4-иктная).

Единственная 6-словная строка (0,3 %) образована факультативным ударением в 1 интервале и двумя — на окончании:

Да суди те бог, княгиня, что в любовь *ты мне пришла.*

Далее мы рассматриваем только 3-словные строки с дактилическим окончанием: 126 строк Поромского, 114 строк Рябинина (5 сомнительных случаев отсеяны), 111 строк Сорокина (86 строк из 300 слишком малочисленны для подсчетов, поэтому мы добавили к ним 25 из дальнейшего текста той же былины «Садко»).

Синтаксическое строение строки — это расположение в ней синтаксических связей между словами. Мы различаем, как и в прежних наших обследованиях, следующие виды синтаксической связи в словосочетаниях, от более тесных к более слабым:

аа — наиболее тесная: *Чурила Пленкович,*
оп — определительная: *молодой Чурила,*
дп — дополнительная прямая: *стлати ковры,*
дк — дополнительная косвенная: *не пролгали мне,*
об — обстоятельственная: *на коня перескакивает,*
пр — предикативная: *да пир-от идет,*
од — между однородными членами: *на князи да на бояры,*
от — при обращениях и т. п. оборотах: *ай как здравствуйте, купец богатый,*
хх — наиболее слабая (или полное отсутствие связи): *как во стольники* (*хх*) *ко мне* (*хх*) *во чашники.*

Связи *аа* и *оп* (внутри группы подлежащего) мы считаем тесными; *дп*, *дк* и *об* (внутри группы сказуемого) — средними; *пр* (между группами подлежащего и сказуемого) и *от* — слабыми; сравнительная сила связи *од* еще не вполне ясна и ждет дальнейших исследований.

Синтаксис 2-словных строк, понятным образом, проще всего. Из девяти 2-словных строк Поромского 4 строки образуют определительные словосочетания (одна с прямым порядком слов, с существительным на конце, *Да во ласковые зазыватели*; три с обратным порядком слов, с прилагательным на конце, *Из той Индеи богатыя*); 4 строки — с однородными членами (три на глагол, *Скажутся называются*, одна на прилагательное, *Через третьего да на четвертого*); одна — со связью при косвенном дополнении *дк* (*Да источниками подпоясанное*).

Синтаксис 3-словных строк сложнее. Они образованы двумя 2-словными сочетаниями, у которых одно слово является общим. Это слово может быть в строке первым (начальный узел, Н):

***Толпа** мужиков да появилаce...*

словосочетания *толпа мужиков* (*оп*), и«*толпа появилаce* (*пр*); может быть вторым (серединный узел, С):

*Владимир **князь** распотешилсе...*

словосочетания *Владимир князь* (*аа*) и *князь распотешилсе* (*пр*); может быть третьим (конечный узел, К):

*Да мы знаем Чурилову **поселичу**...*

словосочетания *знаем поселич»* (*дп*) и *Чурилову поселичу* (*оп*).

Кроме того, изредка встречаются 3-словные строки, в которых одна из связей отсутствует, т. е. выходит за пределы строки (Х-конструкции): их мы обычно исключаем из подсчетов:

*Да во стольники **ко мне** во чашники...*
*Да й на крутоем **да он** на береги...*

Соотношение конструкций Н : С : К в былинных 3-словных строках имеет такой вид:

«нейтральный» стих Поромского (126 строк)	—	12 : 72 : 16 %
«упрощенный» стих Рябинина (114 строк)	—	11 : 62 : 27 %
«расшатанный» стих Сорокина (111 строк)	—	17 : 49 : 34 %

Для сравнения — те же пропорции по 3-словным колонам (синтагмам) прозы и 3-словным строкам 4-стопного ямба:

«Пиковая дама» (459 колонов) —	11 : 45 : 44 %
«Евгений Онегин» (1263 строки) —	13 : 45 : 44 %

Мы видим, что пропорции Н-, С- и К-конструкций в былинном стихе сильно отличаются от пропорций литературного стиха и прозы: в литературных текстах С- и К-конструкции одинаково часты, в былинных текстах С-конструкции резко преобладают над остальными, составляя от половины до трех четвертей всех строк. Даже с оговорками о приблизительности этих цифр (126, 114, 111 строк — это слишком небольшие порции материала), общая тенденция к господству С-конструкций в былинном стихе остается несомненной. Спрашивается, чем это объяснить? Напрашивается предположение: тем, что подбор слов в былинных строках не столь свободен, как в литературном стихе и прозе. Былинные строки (во всяком случае, 3-словные) имеют почти исключительно дактилические и (реже) гипердактилические окончания, тогда как строки «Онегина» имеют (приблизительно поровну) мужские и женские окончания, а колоны прозы — произвольные окончания. Среди частей речи русского языка дактилические окончания преимущественно свойственны прилагательным, в меньшей степени — глаголам

(особенно на *-ся*) и существительным (особенно в косвенных падежах). Так, в русской прозе XIX в. среди прилагательных пропорция мужских, женских и дактилических с гипердактилическими окончаний будет 7 : 30 : 63, среди глаголов 28 : 38 : 34, среди существительных 28 : 34 : 38 [Гаспаров 1984]. В отдельных же произведениях соотношение существительных (С), прилагательных (П) и глаголов (Г) среди слов с длинными окончаниями будет варьироваться в зависимости от стиля, именного или глагольного: так в «Пиковой даме» это соотношение С : П : Г равно 48 : 31 : 21 %, а в «Евгении Онегине» 51 : 20 : 29 % (оговариваем, что для простоты мы причисляем к существительным образованные от них наречия типа «без умолку», а к прилагательным — причастия, наречия и местоимения, склоняемые по типу прилагательных).

Если былины предъявляют спрос на дактилические окончания строк, то естественно на последнее место в былинных 3-словиях притягиваются именно эти части речи, и внутристрочные синтаксические связи ориентируются именно на них. Проверим эту гипотезу. Соотношение С : П : Г в дактилических и гипердактилических окончаниях былинных 3-словий имеет следующий вид:

«нейтральный» стих Поромского (126 строк) — 33 : 36 : 31 %
«упрощенный» стих Рябинина (114 строк) — 45 : 44 : 11 %
«расшатанный» стих Сорокина (111 строк) — 21 : 43 : 36 %

Мы видим, что Поромский пользуется тремя частями речи в окончаниях стиха почти идеально равномерно; Рябинин отдает предпочтение окончаниям на существительные и прилагательные; Сорокин — на прилагательные и глаголы. Характерно ли это для «нейтрального», «упрощенного» и «расшатанного» стиха в целом или только для данных сказителей, мы пока сказать не можем. Однако мы можем проследить, на какие части речи им приходилось обращать особое внимание, чтобы достичь описанных пропорций. Чтобы оценить это, посмотрим, какая часть общего количества слов с дактилическими и гипердактилическими окончаниями в былинном тексте приходится на внутреннюю часть строки и какая оттягивается на конец. Отношение между словами с длинными окончаниями на последней позиции и на внутренних позициях в строке — в среднем и порознь по каждой части речи — выглядит так:

	сущ.	*прил.*	*глаг.*	*в ср.*
Поромский	5 : 5	5 : 5	9 : 1	6 : 4
Рябинин	4 : 6	5 : 5	5 : 5	5 : 5
Сорокин	5 : 5	9 : 1	8 : 2	7 : 3

Таким образом, Сорокин, учащая в окончаниях стиха прилагательные и глаголы, ради этого разрежает их во внутренней части стиха; а Поромский только для того, чтобы чтобы достичь своего равновесия частей речи в окончаниях стиха, должен оттягивать туда бóльшую часть глаголов. Только Рябинин не изъявляет никаких предпочтений и равномерно пользуется всеми частями речи и внутри и в конце стиха. Может быть, это связано с тем, что его упрощенный, хореизированный стих богат 3-сложными интервалами, в которые проще, чем в 1- и 2-сложные, вписываются дактилические и гипердактилические окончания слов.

Теперь мы можем перейти к рассмотрению синтаксических конструкций, порождаемых внутри стиха теми частями речи, которые замыкают стих.

Сперва — о строках, заканчивающихся на прилагательные. В нашем материале таких 145, из них с Н-конструкцией — 9 (6 %), с С-конструкцией — 126 (87 %), с К-конструкцией — 3 (2 %) и с неполносвязными Х-конструкциями — 7 (5 %).

Прилагательное в подавляющем большинстве предполагает перед собой существительное, а между ними обычно определительную связь (с обратным порядком слов) — в 89 % строк! или, реже, предикативную — в 5 % строк. Третье слово остается свободным, и здесь важно, глагол оно или не глагол.

Если третье, начальное слово строки — не глагол, то обычно оно бывает прилагательным, и строка получает характерный вид П + С + П с двумя определительными связями: первая с прямым порядком слов, вторая с обратным, синтаксический узел — С. Таких строк — 54 (37 %):

У чудна креста де мендалидова...
Зелена сафьяну-то турецкого...
Неразумные гости торговые...
Да из той Карелы из упрямые...
Ай как вся тут дружинушка хоробрая...

Если начальное слово строки — глагол, то срединное существительное становится по отношению к нему или подлежащим (13 случаев, 9 %), или дополнением (прямым — 18 случаев, 12 %; косвенным — 7 случаев, 5 %), или обстоятельством (17 случаев, 12 %), или, наконец, обращением (3 случая, 2 %). Синтаксический узел во всех случаях тот же — С. Всего таких строк по модели Г + С + П, стало быть, 58 (40 %):

Подбегает к нему паробок любимый... (*пр*)
Да наехала дружина-та Чурилова... (*пр*)
Становил коня он богатырского... (*дп*)
Отыщи-тко племничку любимую... (*дп*)
Говорил он ко дружинушке хоробреой... (*дк*)
Да выходил на крылечко переное. (*об*)
А он брал-то для потехи молодецкия... (*об*)
Благодарим-ка Садке да новгородский!.. (*от*)

Мы видим: 77 % строк со структурой, наиболее распространенной и наиболее нужной для построения повествования, укладываются в синтаксические С-конструкции: синтаксическим узлом служит существительное, оттесненное в середину концовочным прилагательным. Этого уже отчасти объясняет повышенную долю С-конструкций в былинном стихе по сравнению с 3-словиями в литературном стихе и прозе. Из трех сказителей это единообразие выше всего у Рябинина с его урегулированным стихом (95 %), ниже у Сорокина (85 %) и у Поромского (70 %).

Остальные 23 % строк представляют собой многочисленные виды сочетаний синтаксических связей, плохо поддающиеся систематизации:

Ай ко обделал в теремах все да по небесному	(Н-констр., *об об*)
На стены сукна навиваны...	(К-констр., *дк пр*)
Пугвицы были вальячные...	(С-констр., *пр аа*)
Со купцями со гостями со торговыми...	(С-констр., *од оп*)
А во спальне он да во теплоей...	(Х-констр., *-оп-*).

Можно выделить лишь несколько строк, в которых конечное прилагательное играет роль предиката — они составляют 5 из 9 строк синтаксической Н-конструкции, где узлом служит начальное слово:

Да плутивца у сеток-то серебряные...
Молодцы на конях одноличные...
Да кожаны на молодцах лосиные...

В целом среди 3-словий, оканчивающихся на прилагательные, 4 самые частые синтаксические конструкции (С-конструкции со связями *оп*, *оп*; *дп*, *оп*; *об*, *оп*; *пр*, *оп*) составляют 70 % строк; это можно условно считать степенью синтаксической клишированности этого вида 3-словий.

Перейдем теперь к рассмотрению строк, заканчивающихся на глаголы. В нашем материале их 93, из них с Н-конструкцией — 9 (10 %), с С-конструкцией — 35 (38 %), с К-конструкцией — 49 (52 %). Сразу бросается в глаза преобладающая доля К-конструкций, которых в строках на прилагательные почти не было. Это объясняется тем, что определительная связь при прилагательных почти всегда — контактная, т. е. прочно закрепленная между последним и средним словом стиха (строки-исключения типа *Всю одежицу одел он да хорошую* — единичны). При глаголах же как предикативная связь, так и дополнительные с обстоятельственными легко могут быть также дистанционными, перекидывающимися между последним и начальным словом стиха.

Из 93 глаголов, заканчивающих строки, 50 (чуть больше половины) включены в предикативные связи, т. е. имеют свое подлежащее в той же строке. Из этих 50 предикативных связей 28 (тоже чуть больше половины) являются контактными, остальные — дистанционные. Это небольшое преобладание контактных — исключительно за счет С-конструкций, где дистанционных связей нет; в К- и

Н-конструкциях, наоборот, дистанционные предикативные связи преобладают над контактными (приблизительно в отношении 3 : 2), впуская в промежуток второстепенные члены предложения. Вот примеры:

Н-конт.:	Что не мог де я да повыкупить...	2 раза
Н-дист.:	Его сердце богатырско не ужахнулось...	5 раз
К-конт.:	Пословечно государь он выговаривал...	13 раз
К-дист.:	Ай как все на пиру да наедалисе...	17 раз
	А волна уж как в озери сходиласе...	
С-конт.:	Тут змеинищо Горынищо молилася...	13 раз
	Да неведомыи люди появилисе...	

Таким образом, в этих 3-словиях, построенных на предикативных связях, два места заняты подлежащим и сказуемым, третье свободно. Явственных предпочтений в заполнении этого .третьего места не наблюдается. Можно лишь отметить, что в К-конструкциях (как контактных, так и дистанционных) на свободных местах преобладают обстоятельства (***Пословечно** государь он выговаривал*; *А волна уж как **в озери** сходилася* — 19 раз, *Ай **похвальбами-то** все да похвалялисе*; *А вода ли **с песком** да сомутиласе* и т. п. — 11 раз) — но это может быть общеязыковой тенденцией. А в С-конструкциях на свободных (начальных) местах находятся исключительно определения (*Да неведомый...*) или аналогичные им сверхтесные приложения (*Тут змеинищо...*) — но это заведомо общеязыковая тенденция, иных слов перед серединным существительным не приходится и ожидать. Таким образом, клишированность строк, кончающихся на глаголы с подлежащими, меньше, чем клишированность строк на прилагательные; а если она и обнаруживается, то преимущественно за счет С-конструкций.

Еще меньше клишированность 43 строк, кончающихся на глаголы с второстепенными членами предложения:

К-констр.:	Шпинечики у гуселек повыломал...	(дп, дк)
	Да вверх копье побрасывает...	(об, дп)
С-констр.:	Из седла в седло перемахивает...	(аа, об)
	Он за столиком сидит, сам запечалился...	(об, од)

Наиболее частыми в них являются связи *дп* (20 строк из 43) и *об* (17 строк из 43), но, скорее всего, это общеязыковая тенденция. К сожалению, достаточного сравнительного материала, чтобы сравнивать синтаксические тенденции былинных 3-словий с общеязыковыми, мы пока не имеем.

В целом среди 3-словий, оканчивающихся на глаголы, 4 самые частые синтаксические конструкции (К-конструкции со связями *пр*, *об*; *дк*, *об*; С-конструкции со связями *оп*, *пр*; *оп*, *дп*) составляют 44 % строк; по сравнению с 70 % 3-словий на прилагательные, это очень мало.

Переходим к рассмотрению 3-словных строк, оканчивающихся на существительные. В нашем материале их 122, из них с Н-конструкцией —

26 (21 %), с С-конструкцией — 48 (39 %), с К-конструкцией — 40 (33 %), с Х-конструкциями — 8 (7 %). Здесь картина еще более пестрая: существительные с дактилическими и гипердактилическими окончаниями могут быть любыми членами предложения, вступать в любые синтаксические связи. Это они и делают: 114 строк (Х-конструкции не в счет) разбросаны по 35 различным связесочетаниям, на каждое приходится 1—3 случая; чуть чаще других — четыре К-конструкции:

Похотелось-то молодому Добрынюшки...	(*дк, оп*) — 7 раз
Похочу-то я молодаго Добрынюшку...	(*дп, оп*) — 5 раз
Поглянул-то как молоденькой Добрынюшка...	(*пр, оп*) — 4 раза
Заходил он во столову свою горенку...	(*об, оп*) — 4 раза

На этом фоне резко выделяются только две синтаксические конструкции: С-конструкция (*оп, аа*) — 28 раз и К-конструкция (*оп, оп*) — 15 раз:

В стольнем городе во Киеве...	(*оп аа*)
То молоденькой Добрынюшка Микитинец...	(*оп аа*)
Да прекрасная княгиня-та Апраксия...	(*оп аа*)
Да все мужики огородники...	(*оп аа*)
Ко своей ко родною ко матушки...	(*оп оп*)
На хороша на нового на стольника...	(*оп оп*)
На того да на молодого Добрынюшку...	(*оп оп*)

Эти две отчетливо формульные конструкции вместе составляют 35 % всех 3-словных строк, кончающихся на существительные. Мы видим, что клишированность синтаксиса постепенно убывает от строк на прилагательные (70 %) к строкам на глаголы (44 %) и к строкам на существительные (35 %). Чем беднее сочетаемость концовочной части речи, тем однообразнее ритмико-синтаксические клише, и наоборот.

В заключение попробуем дать общую характеристику синтаксической связности былинной 3-словной строки. Перечислим, сколько и каких синтаксических связей перекидываются между тремя словами, составляющими строку. Для простоты отсеем строки с неполной синтаксической связностью (типа *x*) — у нас останется 44 Н-строк, 92 К-строк и 211 С-строк. Всего 347 строк. В Н-конструкциях мы имеем связи между 1—2-м и 1—3-м словом, в К-конструкциях — между 1—3-м и 2—3-м словом, в С-конструкциях — между 1—2-м и 2—3-м словом. В левой части таблицы представлены абсолютные числа, в правой — суммарные проценты.

Связи между словами

	1–2		*2–3*		*1–3*		*1–2*	*2–3*	*1–3*
	Н	*С*	*К*	*С*	*Н*	*К*			
аа	–	14	2	38	7	4	5	*3*	*8*
оп	12	110	38	126	4	15	*48*	*54*	*14*
дп	7	20	1	14	2	10	*11*	*5*	*9*
дк	7	14	11	4	7	26	*8*	5	*24*
об	4	21	24	9	10	14	*10*	*11*	*18*
од	1	4	–	7	4	–	*2*	2	*3*
пр	9	21	16	13	10	23	*12*	*10*	*24*
от	4	7	–	–	–	–	*4*	–	–
Всего	255		303		136		*100*	*100*	*100*

Из таблицы видно, во-первых, что контактных связей в былинных 3-словиях больше, чем дистанционных, причем в конце стиха больше, чем в начале; во-вторых, что тесных связей больше среди контактных, чем среди дистанционных, причем опять-таки в конце стиха больше, чем в начале. Соотношения связей между словами 1–2, 2–3 и 1–3 — 37 : 44 : 19 %. Если связи *аа* и *оп* мы будем считать тесными, *дп*, *дк*, *об* и *од* — средними, а *пр* и *от* — слабыми, то соотношение тесных, средних и слабых связей будет:

(контактная) 1–2	—	53 : 31 : 16
(контактная) 2–3	—	67 : 23 : 10
(дистанционная) 1–3	—	22 : 54 : 24

Синтаксическая связность былинного 3-словного стиха усиливается от начала строки к концу. Это та же асимметрия, которая известна нам по первым наблюдениям над литературным стихом [Гаспаров 1997] и которая, как кажется, задана господствующим порядком слов русского языка (подлежащее перед сказуемым, определение перед определяемым, дополнения после глагола и т. д.). Но для более детальных сопоставлений имеющиеся подсчеты еще недостаточны.

СИНТАКСИС СИНТАГМ В СТИХЕ И ПРОЗЕ

Б. В. Томашевский в одном из писем к С. П. Боброву 1948—1949 гг. (хранящихся в РГАЛИ) мимоходом упоминает как образец бесплодия две стиховедческие темы: звуковой состав стиха и ритм прозы; то и другое — «арена для самоутешения молодых людей, не видавших далее собственного носа». Можно догадаться, почему эти две неблизкие темы казались ему одинаково бесперспективны, а «молодым людям» одинаково привлекательны: потому что при анализе звукового состава стиха по отдельным стихотворениям материал слишком невелик для статистических обобщений, а при анализе ритма прозы исходное членение текста на ритмические отрезки (дыхательные группы, колоны, синтагмы) слишком субъективно для надежных выводов. Поэтому здесь возможны лишь импрессионистические этюды, но не научные изыскания. Не будем считать эти слова пророческими, но заметим, что за прошедшие 50 лет в других областях стиховедение, по общему признанию, взошло на новую ступень, тогда как и по фонике стиха и по ритму прозы если и были отдельные работы, заслуживающие уважения (напр. [Гиршман 1982]), то общих сдвигов они не произвели.

Самое замечательное, конечно, что приведенное выше суровое суждение принадлежит Б. В. Томашевскому, который сам был автором первопроходческой статьи 1920 г. «Ритм прозы (по «Пиковой даме»)» [Томашевский 1929]. Там говорилось, в частности (с. 266): «К сожалению, недоразработанность учения о разделительных интонациях и об условиях обособления мелких интонационных периодов — "*речевых колонов*" — лишает нас возможности со строгой объективностью исследовать матерьял, не предохраняет нас от внесения некоторого элемента субъективизма в дальнейшее изложение, но надо полагать, что эта доля не может иметь решающего влияния на выводы». Видимо, с годами Томашевский стал усматривать в этом элементе субъективизма больше опасности.

Неустранимость этого элемента субъективизма Томашевский понимал с самого начала. В стихах членение текста на строки с абсолютной обязательностью задано для каждого читателя, в прозе — нет: членение текста на колоны «не абсолютно четко... Не потому мы не доходим до осознания ритма прозы, что в ней паузы зыбки, а наоборот, паузы в прозе зыбки оттого, что мы не сознаем в прозе ритма... Представляется возможность осуществлять или не осуществлять известные паузы, т. е. рассматривать некоторые отрезки то как колоны, то как части колонов...» И далее: «Структура колона не только зыбка. Она, кроме того, вероятно, и не однообразна, т. е. в своей ритмической форме колоны тяготеют не к одной средней форме, а к нескольким типовым. Задача выделения таких типовых форм методологически очень сложна, и я себе ее в настоящей работе не ставил...» [Томашевский 1929: 268] — и далее несколько слов о том, что наряду с

«нормальным» колоном может существовать ощутимо «укороченный», используемый в композиционно важных местах. Томашевский ссылается на наблюдения А. М. Пешковского; он мог бы сослаться и на опыт античной риторики, которая наряду с «колоном» («членом») средней длины выделяла «комму» («обрубок») укороченной длины, тоже как средство повышенной выразительности.

Если элемент субъективизма неустраним, то лучшее, что может сделать исследователь, — это выставить его напоказ, чтобы читатель видел, предпочитает ли исследователь, скажем, в словах *...и разорвала письмо в мелкие кусочки* усматривать один 4-словный колон или два 2-словных. К сожалению, Томашевский этого не сделал — и от этого влияние его замечательной работы на последующее «прозоведение» оказалось слабее, чем хотелось бы. Томашевский вообще ни разу не говорит о том, сколько слов обычно составляют колон: он мерит его длину не словами, а слогами [Томашевский 1929: 266]. Одно объяснение этому — научное: при счете по словам возникают трудности с учетом проклитик и энклитик, семантически значимых, но фонетически атонируемых [Там же: 269—272]. Другое объяснение — личное: Томашевский был воспитан на французской силлабической культуре, а дальней целью его было сопоставить прозаические колоны со стихотворными строками разных размеров — счет по слогам был здесь удобнее.

Мы можем отчасти восстановить счет по словам у Томашевского. Средняя длина фонетического слова в русском языке 2,8 слогов; 2-словного колона — 5,6 слогов; 3-словного — 8,4 слога; 4-словного — 11,2 слога. По таблице Томашевского (с. 266), длину от 6 до 11 слогов имеют 79 % всех колонов: стало быть, это колоны 2-, 3- или 4-словные. На 2-словные (6-сложные) колоны приходится 12 %, на 4-словные (11-сложные) — 10 %, т. е. приблизительно треть 2-словных словосочетаний «Пиковой дамы» образуют для Томашевского самостоятельные колоны, а другие две трети срастаются в 4-словные колоны. К сожалению, когда и почему поступает Томашевский так или иначе, по его статье представить невозможно. Единственный маленький отрывок, в котором он демонстрирует разбивку на колоны, выглядит так (с. 278; курсивом Томашевский выделяет слова, замыкающие слышимые им колоны, а косыми чертами мы отмечаем границы между минимальными, 2- и 3-словными колонами):

> На другой день, / увидя идущего *Германна*, // Лизавета Ивановна / встала *из-за пяльцев*, // вышла в залу, / отворила *форточку* // и бросила письмо *на улицу*, // надеясь на проворство / молодого *офицера* //.

Мы видим, что в данном случае Томашевский почти всюду сливает «минимальные колоны» попарно, 2-словные в 4-словные: он членит предложение на пять длинных (3-, 4-, 5-сложных) колонов, тогда как при «более коротком дыхании» его можно было бы расчленить на девять коротких (2-, 3-словных) колонов. Легко понять, что при устном исполнении чтение более плавное и более дробное дало бы совсем разную эмоциональную выразительность. При чтении про себя

это обычно никого не смущает: каждый читатель внутренне выбирает тот ритм, который более соответствует его эмоциональному ощущению текста. Но когда случается это внутреннее ощущение выносить напоказ, то возможны резкие разногласия. Например, переводчики «Слова о полку Игореве» печатают свои переводы, обычно дробя их на короткие колоны-строки, но иногда — на длинные, а потом праздно спорят о том, «каким размером» написано «Слово»; сравни:

О светлое, / трижды светлое / Солнце! / Для всех ты тепло и отрадно! / Так к чему ж, господине, / на воинство милого / свой луч простираешь / горячий? / В поле безводном / жаждой им луки стянуло, / колчаны кручиной свело... (И. Новиков — 11 строк);

Светлое и тресветлое Солнце! / Всем ты тепло и пригоже! / Зачем, господин мой, простер горячие свои лучи на воинов лады, / в поле безводном жаждою им луки согнул, / тоскою колчаны замкнул? (В. Стеллецкий — 5 строк).

Для объективного анализа синтаксиса такой произвол не годится. Здесь требуются общепонятные и общедоступные принципы членения. Опыт Томашевского указывает к ним наилучший путь: за основу следует брать колоны минимальной длины: 6—12-сложные, т. е. 2—3-словные.

В наших прежних опытах работы с ритмом прозы мы членили прозаический текст на колоны интуитивно, на слух [Гаспаров, Гелюх 1978]. Теперь мы попробуем, хотя бы отчасти, формализовать этот наш подход к членению прозы на колоны. Чем короче колон и чем теснее в нем синтаксическая связь, тем он бесспорнее: многословные же колоны всегда имеют более или менее ощутимую тенденцию разваливаться на минимальные. Можно сказать, что членение прозы на колоны аналогично членению стиха на стопы: 2-сложные и 3-сложные стопы ни у кого не вызывают сомнений, а 4-сложные стопы (пеоны) уже вызывают споры: одна это 4-сложная стопа или пара 2-сложных. Мы принимали за минимальный колон 2-словное словосочетание (слова — фонетические, так что проклитики и энклитики не в счет), а затем проверяли каждое следующее слово — к чему оно синтаксически примыкает теснее: к предыдущему или к последующему? Если к предыдущему, то мы присоединяли его к предыдущему колону, расширяя таким образом этот колон от 2-словного до 3-словного (редко более); если к последующему, то мы начинали с него следующий 2-словный колон. Вот два примера из той же «Пиковой дамы». Курсивом мы отмечаем те минимальные двусловия, из которых развертывается колон; знаком «плюс» (+) следующие за ними слова присоединяются к предыдущему колону; косые черты ставятся перед следующими словами, начинающими новый колон.

Однако принятое + ею письмо / *беспокоило ее* + чрезвычайно. / *Впервые входила* + она / *в тайные, тесные* + сношения / *с молодым мужчиною. / Его дерзость / ужасала* ее. / *Она упрекала* + себя / *в неосторожном поведении / и не знала, что* + делать; / *перестать ли сидеть* + у окошка / *и невниманием охладить / в молодом офицере / охоту к дальнейшим* + преследованиям? / — *отослать ли ему* + письмо? / — *отвечать ли холодно* + и решительно? / *Ей не с кем было* + посоветоваться, / *у ней не было / ни подруги, ни наставницы, / Лизавета Ивановна / решилась отвечать* (гл. 3).

Лизавета Ивановна / сидела в своей + комнате, / *еще в бальном своем* + наряде, / *погруженная в глубокие* + размышления. / *Приехав домой, / она спешила* + отослать / *заспанную девку, / нехотя предлагавшую* + ей / *свою услугу,* — / *сказала, что разденется* + сама, / *и с трепетом вошла* + к себе, / *надеясь найти там* + Германна / *и желая не найти* + его. / *С первого взгляда / она удостоверилась / в его отсутствии / и благодарила судьбу / за препятствие, / помешавшее их* + свиданию. / *Она села, / не раздеваясь, / и стала припоминать / все обстоятельства, / в такое короткое* + время / *и так далеко / ее завлекшие. / Не прошло трех* + недель / *как она в первый* + раз / *увидела в окошко / молодого человека,* + / *и уже она / была с ним* + в переписке, / *и он успел / вытребовать от нее / ночное свидание!..* (гл. 4).

В первом отрывке по 10 двух- и трехсловных колонов и один 4-словный; во втором — два однословных, 19 двухсловных, 14 трехсловных. Как кажется, такие пропорции сохраняются всюду: 2-словных колонов немного больше, чем 3-словных, остальные единичны. Выделение 3-словных колонов, по-видимому, достаточно надежно: трудно представить, какие еще трехсловия можно обнаружить в этих отрывках, кроме выделенных нами. Выделение 2-словных — другое дело: часть из них можно сгруппировать друг с другом в 4-словия (вместе с 3-словиями даже в 5-словия), а где к этому больше оснований и где меньше — вопрос сложный, которого придется коснуться, когда мы будем сравнивать двусловия в прозе и двусловия в 4-словных строках стиха.

Сомнительные случаи при таком членении возникают, конечно, при тонировании и атонировании неполноударных слов — главным образом местоимений. Мы старались сохранять на них ударения, если это не звучало слишком неестественно; однако в конечном счете это зависит от темпа речи: при более медленном (и важном) они легче тонируются, при более быстром — атонируются. Поэтому возможны также членения: *и не знала,* / ***что*** *делать* (двусловие); ***ей*** *не* с *кем / было посоветоваться,* / ***у ней*** *не было ни подруги,* + ни наставницы (3-словие); ***она*** *села, не раздеваясь* (двусловие), *надеясь найти* ***там*** *Германна* (4-словие) и пр.

Сомнительные случаи другого рода возникают, когда начинается повышенная забота о смысловой выразительности текста. Так, можно расчленить фразу: ***Впервые*** / *входила она* / *в тайные, тесные сношения* / *с молодым мужчиною* и этим подчеркнуть важное слово «впервые». Такого декламаторского произвола мы избегали, стараясь держаться как можно более нейтрального чтения. Однако временами эти темарематические отношения во фразе приходилось учитывать. Фраза Чехова («Три года») естественно членилась бы: *Его встретила дама / лет тридцати пяти...*; но так как по ходу текста эта дама, незнакомый человек,

любовница сестрина мужа, вызывает у героя особый интерес, то мы членим: *Его встретила / дама лет тридцати пяти...*

Однословные и многословные (4-словные и более длинные) колоны очевидным образом составляют в речи меньшинство; соответственно, и мы при сомнительных случаях их избегали.

Выделение однословных мы, как правило, допускали только там, где на это недвусмысленно указывала пунктуация (*не раздеваясь, за препятствие* — хотя несомненно, что при ускоренном темпе речи причастные обороты типа *за препятствие, помешавшее их свиданию* произносятся слитно, единым 4-словным колоном). Как исключение же мы выделили однословия также при разложении 4-словных и более длинных колонов: *Под лестницею / Германн нашел дверь... Родственники / первые пошли прощаться с телом, Но вино / еще более горячило / его воображение*. В таких случаях делать выбор между избегаемыми однословиями и избегаемыми многословиями было трудно, и вряд ли удавалось обойтись без субъективной непоследовательности.

Собственно говоря, односложные начальные колоны при нашем подходе «от двусловий» вообще невозможны; однако в конечном счете это зависит от того, является ли наше восприятие текста первочтением или перечтением, т. е. не знаем мы или знаем, что в нем будет дальше [Гаспаров 1997, II: 459—467]. Наш подход — «от первочтения»; при подходе же «от перечтения» возможно и такое членение: «*Однако / принятое ею* + письмо»; «*и невниманием / охладить в молодом* + человеке»; «*погруженная / в глубокие размышления*»; «*сказала, / что разденется сама*»; «*и благодарила судьбу* + за препятствие». Наоборот, при более последовательном подходе «от первочтения», от двухсловий, получилось бы *за препятствие, помешавшее / их свиданию*. Упорядочить такие неоднозначные членения — дело будущего.

Сейчас нас занимает членение текста на колоны только с точки зрения синтаксической. Именно поэтому мы предпочитаем говорить не о 2-словных и 3-словных колонах, а о 2-словных и 3-словных синтагмах. Как известно, есть три синонима, обозначающих один и тот же объект с разных точек зрения: *дыхательная группа* — с физиологической, *колон* — с фонетической («произносительной», в риторической терминологии), *синтагма* — с синтаксической. (Об истории понятия «синтагма» и его взаимодействии с другими терминами см. [Виноградов 1950]). Так как риторическая терминология давно вышла из моды, то современные фонетисты, когда исследуют индивидуальное паузирование и интонирование произносимого текста, предпочитают пользоваться не словом *колон* (или «речевой такт»), а тем же словом *синтагма*. Этого побочного значения слова *синтагма* мы касаться не будем, а сосредоточимся на основном — синтаксическом.

Слова в связной речи объединяются синтаксическими связями в 2-словные словосочетания; одно или несколько словосочетаний образуют синтагму; одна или несколько синтагм — предложение.

Синтаксические связи, образующие словосочетания, мы, как обычно, выделяем следующие (в последовательности от более тесных к более слабым):

аа — «сверхтесные»: *Лизавета Ивановна, князю Павлу, кругом себя, был свидетелем, трехсот тысяч*;

оп — определительные согласованные: *короткое время*; ***оП*** — определительные несогласованные: *профиль Наполеона*;

дп — дополнительные прямые именительные: *закурил трубку*; ***дП*** — дополнительные глагольные: *помоги мне встать*;

дк — дополнительные косвенные именные: *избалованная светом, играли в карты*;

об — обстоятельственные: *вошел в спальню, однажды играли, ужасно боюсь, происходил не от ее воли*;

пр — предикативные глагольные: *фонари светились*; ***пР*** — предикативные неглагольные: *горек хлеб, это — моя бабушка*;

од — между однородными членами предложения: *наглых и холодных, ни подмосковной ни саратовской*;

от — между предложением и оборотом (причастным или деепричастным), обращением, сравнением: *сказал, стиснув зубы*; *простите, Лизавета Ивановна; трепетал, как тигр*;

хх — еще более слабые связи (при вводных словах, при сочиненных и подчиненных предложениях) словосочетаний не образуют: *вероятно, разойдутся*; *не знала, что делать*.

2-словные словосочетания могут сцепляться в более объемистые синтагмы, благодаря тому, что некоторые слова участвуют одновременно в двух (и даже более) синтаксических связях. Такие слова могут быть названы синтаксическими узлами. Их положение в синтагме определяет ее синтаксическую структуру. Так, синтагма из трех слов с двумя синтаксическими связями может иметь три основные структуры — в зависимости от того, занимает ли узловое слово позицию начальную (Н), серединную (С) или конечную (К):

сказала она потом Н ***пр,об***
отвечала тихо барышня Н ***об,пр***
(словосочетания: *сказала она, отвечала барышня* — ***пр***;
сказала потом, отвечала тихо — ***об***);
они *пошли* садиться С ***пр,об***
справа *находилась* дверь С ***об,пр***
(словосочетания: *они пошли, находилась дверь* — ***пр***;
пошли садиться, справа находилась — ***об***);
карета тяжело *покатилась* К ***пр,об***
вдруг дверь *отворилась* К ***об,пр***
(словосочетания: *карета покатилась, дверь отворилась* — ***пр***;
тяжело покатилась, вдруг отворилась — ***об***).

В научной литературе для таких структур были предложены названия «правое покрытие», «вилка» и «левое покрытие» и еще несколько, в зависимости от направления синтаксических связей ([Мартыненко 1988: 131], со ссылкой на Падучеву 1969]).

Кроме того, могут быть 3-сложные синтагмы, в которых налицо не две, а только одна синтаксическая связь, третье же слово остается вне связей. Эта единственная синтаксическая связь может соединять 1-е и 2-е слово; 2-е и 3-е слово; 1-е и 3-е слово. Наконец, могут быть и 3-сложные синтагмы без единой синтаксической связи, где связи всех трех слов замыкаются вовне, в смежных синтагмах. Примеры:

и графиня в сотый раз	**–,*оп***
проиграл — помнится, Зоричу	***-дк-***
и потом уже никто	–,–

Из этих конструкций 3-словных синтагм могут быть образованы путем усложняющих добавлений и конструкции 4-сложных синтагм; но этого мы пока не будем касаться.

Наша задача — рассмотреть, с какой частотой употребляются описанные синтаксические структуры различных синтагм в русской прозе и стихе, т. е. какие ограничения на отбор этих структур накладывают специфические особенности стиха: ритм и рифма.

Для первого приближения к проблеме мы прежде всего рассмотрим более простые, 2-словные синтагмы.

Материал из прозы: 2-словные синтагмы из «Пиковой дамы», гл. 2—5, — всего 838;

из 3-ст. ямба: 2-словные строки из стихотворений Пушкина 1814—1816 гг. («К сестре», «Городок», «К Пущину», «Послание к Галичу», «К Дельвигу», «Погребок», «Фавн и пастушка») — всего 648 строк (так называемая III форма, с пропуском ударения на 2-й стопе — «Любезная сестра»; строки II формы, с пропуском ударения на 1-й стопе — «Перебирая четки» — малочисленны, их всего 13, и мы их не учитывали);

из 4-ст. ямба — 2-словные строки с мужскими окончаниями из «Евгения Онегина» — всего 319 строк; из них 43 — так называемая VI форма (с пропусками ударения на 1-й и 3-й стопе) с мужским словоразделом (*м*), «Я погулять, и отдохнуть»; 139 — то же, с женским словоразделом (*ж*), «Уединенный кабинет»; 119 — с дактилическим словоразделом (*д*), «Уединенные поля»; остальные — VI форма с гипердактилическим словоразделом и VII форма (с пропусками ударения на 2-й и 3-й стопе, «Как пламенно красноречив»);

из 4-ст. ямба с ограничением на рифмы — все 2-словные строки Пушкина VI и VII форм с мужскими окончаниями на *-ой,* — всего 71 строка.

Распределение синтаксических связей в этих двусловиях таково (все показатели — в процентах):

Синтаксис связи	*Проза*	*3-ст. ямб*	*4-ст. ямб*			*4-ст. ямб на -ой*
			м	*ж*	*д*	
аа	9	3	–	–	2	–
оп, оП	32	38	2	21	64	69
дп, дП	10	7	21	13	2	–
дк	7	15	19	10	15	8
об	14	13	12	27	3	2
од	1	5	28	16	1	14
пр, пР	20	6	2	4	5	2
от	2	2	7	4	2	2
хх	5	11	9	5	5	4
Число строк	*838*	*648*	*43*	*139*	*119*	*71*

Если для простоты сгруппировать эти синтаксические связи по убывающей степени тесноты — 1) **аа, оп, оП**; 2) **дп, дП, дк, об**; 3) **пр, пР**; 4) **од** (сила связи между однородными членами еще требует особого изучения); 5) **от, хх,** — то мы получим такие пропорции:

		Аа, оп, оП		*дп, дП, дк, об*		*пр, пР*		*од*		*от, хх*
проза:		41	:	31	:	20	:	1	:	7
3-ст. ямб		41	:	35	:	6	:	5	:	13
4-ст. ямб		36	:	37	:	5	:	12	:	10
в т. ч.	*м*	*2*	:	*52*	:	*2*	:	*28*	:	*16*
	ж	*21*	:	*50*	:	*4*	:	*16*	:	*9*
	д	*66*	:	*20*	:	*5*	:	*1*	:	*7*
4-ст. ямб на *-ой:*		69	:	10	:	2	:	14	:	6

Из таблиц видно:

1. В прозе господствующими являются связи предикативные (*барышня засмеялась*) и определительные (*русские романы*); повышенный процент сверхтесных связей ***аа*** легко объясняется частыми словосочетаниями типа *Лизавета Ивановна* или *графиня* ***. В стихах предикативные связи резко падают: строки типа *Красавица цветет* или *И восклицанья полились* немногочисленны (причем в 4-ст. ямбе из 13 таких строк 10 имеют обратный порядок слов, *Остановилася она*). Это значит, что стих предпочитает разносить подлежащее и сказуемое (с их синтаксическими свитами) по разным строкам: предикативная связь — сравнительно слабая и поэтому охотно совпадает с самой сильной ритмической паузой — стихоразделом.

2. Определительные связи в прозе, 3-ст. ямбе и суммарном 4-ст. ямбе держатся приблизительно на одном уровне. Но внутри 4-ст. ямба строки с *м*-, *ж*- и *д*- словоразделами показывают резкую разницу: из 43 *м*-строк только одна имеет определительную связь (*Как на больших похоронах*), из 119 *д*-строк больше половины имеют согласованную определительную связь (*Уединенные поля, Иноплеменные слова, Вольнолюбивые мечты, Или таинственный Сбогар, Или разыгранный Фрейшиц, И гармонических затей, И необузданных страстей, И соблазнительных ночей...*), да еще 9 имеют несогласованную определительную связь (*Как Богдановича стихи, Иль Баратынского пером, Благословение племен, Бытописания земли*). Причину легко понять: прилагательные и причастия с их длинными безударными окончаниями хорошо ложатся в стих именно на дактилическом словоразделе и, понятным образом, приводят за собой именно определительную связь со следующим словом. Та же тенденция заметна и в 3-ст. ямбе, но слабее: в 3-ст. ямбе строк *д*-типа (*Любезная сестра*) в 1,6 раз больше, чем строк *ж*-типа (*Небесный Аполлон*), в 4-ст. ямбе строк типа *Уединенные поля* в 2,5 раз больше, чем строк типа *Уединенный кабинет*. (По вероятностному же расчету — принимая во внимание только ритмическую структуру слов, составляющих строку, а не их частеречевую принадлежность, — строк *д*-типа в обоих размерах должно было бы быть не больше, а меньше, чем *ж*-строк.)

Но самая большая доля определительных связей приходится на *ой*-рифмы. Это объясняется тем, что среди частей речи, дающих рифму на *-ой*, почти полностью отсутствуют глаголы и наречия: пропорция существительных, прилагательных, местоимений и прочих частей речи в этих рифмах (у Пушкина) — 45:37:16:2, причем почти половина местоимений — это *мой, твой, свой, одной* и пр., так что в конечном счете 90 % рифмующих слов здесь допускают при себе определительные связи. Конечно, допускают — не значит обязывают: среди *ой*-строк возможны и такие, как *Он любовался красотой* (***дк***), *Ты посмеешься под рукой* (***об***), *То академик, то герой* (***од***) и даже *Перекликался часовой* (***пр***). Но их мало; а 49 строк из 71 единообразно звучат: *Неумолимой красотой, Неизъяснимой синевой, Ни эпиграммы площадной, Или разлуки роковой, Адриатической волной, Благочестивою душой, Воспламененною душой, Нетерпеливою душой, С венецианкою младой, И с благодарностью немой* и т. п. (Заметим попутно, что обратный порядок слов при 3-сложных рифмующих словах встречается чаще, чем при 2-сложных: на 8 строк типа *Неумолимой красотой* приходятся 10 строк типа *Или разлуки роковой*, тогда как на 24 строки типа *Адриатической волной* — только 6 строк типа *С венецианкою младой*. Объяснить это мы не беремся.) Во всяком случае, можно твердо говорить, что подбор рифмующих частей речи в *ой*-рифмах содействует выработке ритмико-синтаксического клише: сочетания «определяемое + определение» (или наоборот), которые были в прозе лишь относительно самыми частыми (меньше трети), становятся здесь абсолютно самыми частыми (больше двух третей).

3. Прямых дополнений в прозе немного больше, чем косвенных, в стихе — наоборот. Максимальная разница — в тех же *д*-строках «Онегина»: здесь первое слово с его длинным безударным окончанием часто бывает не только прилагательным, но и причастием (или отглагольным существительным), к которому и относится косвенное дополнение: *И сохраненная судьбой, Не отразимое ничем, Не замечаема никем, И для вручения письма* и т. п. Другой повторяющийся тип — это словосочетания вроде *К противуречию склонна, Недоумения полна, Так благочестия полны*. Впрочем, может быть, здесь эта разница между прозой и стихом — не от языка, а от стиля, более динамичного в «Пиковой даме» и более описательного в первых главах «Онегина»; здесь нужно обследовать больше материала.

4. Обстоятельственные связи в прозе и стихе приблизительно одинаково часты; выделяются их обилием только *ж*-строки «Онегина». Здесь начальная позиция с женским окончанием хорошо заполняется наречием (*Самодержавно управлять, Я безмятежно расцветал, Я безотрадно испытал, Мы своевольно освятим, Он простодушно обнажал*), а для конечной позиции у Пушкина есть несколько повторяющихся слов, удобных для рифмы (*И промотался наконец, И обновила наконец, И отворились наконец, И говорила нараспев, И поверяют нараспев, Кто не наскучит никогда, Он, не читая никогда* и т. п.).

5. Однородных членов в прозе и в 3-ст. ямбе очень мало; много их в *м*- и *ж*-строках 4-ст. ямба, т. е. там, где стих распадается на два равные или почти равные слова, и возникает соблазн подчеркнуть ритмический параллелизм синтаксическим параллелизмом. В *м*-строках симметрия — полная, поэтому параллельные однородные члены здесь чаще: *Удивлена, поражена, И погулять и отдохнуть, И для ногтей и для зубов, Хоть невзначай, хоть наобум, Полужуравль и полукот, Он полетел, он у крыльца* и т. п. В *ж*-строках симметрия слабее: *Однообразна и пестра, Отворотился и зевнул, Ни остротою, ни умом, Не на почтовых, на своих, Ей иль не видно, иль не жаль* и т. п. В строках на *-ой* при этом предпочитается слабая симметрия: на две *м*-строки типа *Пред бунчуком и булавой приходится* 8 *ж*-строк типа *Разнообразной и живой, Себялюбивой и сухой* и т. п.

6. Строк, состоящих из слов, синтаксически не связанных (***хх***), больше всего в 3-ст. ямбе. Это объясняется тем, что строчки здесь короткие и чаще встречаются случаи, когда два слова, составляющие строку, имеют связь не между собой, а с общим третьим словом, находящимся в соседней строке: ***И мчится величавый*** (*С вершины гор поток*), **С Державиным потом** (*Чувствительный Гораций Является вдвоем*) и т. п. Границы между предложениями (сочиненными или подчиненными) если и рассекают строку 3-ст. ямба, то лишь притушеванно и малозаметно: *В поля, где от дубравы... Блажен, кто веселится...* В 4-ст. ямбе бывают разрывы более резкие: *И рассыпалася, — тогда...* (V.6), *Он позабылся, уж сосед ...* (VI.23), *За воротами. Через день...* (VII.21), не говоря уже о знаменитом интонационном курсиве — *И, задыхаясь, на скамью...* (III.38, межстрофи-

ческий анжамбман). Но это скорее исключение, чем правило: общее количество «рваных» двусловий в 4-ст. ямбе не больше, чем в прозе.

Таков синтаксис простейших строк русского стиха — 2-словных. Мы видим: они сохраняют общее сходство с 2-словными синтагмами прозы, но стремятся к большей внутренней связности и компактности: доля тесных (определительных) синтаксических связей между словами нарастает, а доля слабых (предикативных) связей убывает.

Подавляющее число колонов, как уже говорилось, объединены внутренними синтаксическими связями — это и понятно, так как синтаксис является основой ритмического членения прозы. Однако даже в нашем небольшом материале встречается исключение: ***и уже она*** / *была с ним в переписке*, где слова *уже* и *она* синтаксически не связаны. Другие примеры: ***Только Лизавета Ивановна*** / (*успела снять капот и шляпу*), ***комната опять*** / (*осветилась одною лампадою*); у Чехова: ***Ночью Юлия Сергеевна*** / (*внимательно прочла вечерние молитвы*), ***Мне сегодня*** / (*Лаптев сделал предложение*)», ***как часто отец*** / (*бывал к ней несправедлив*). Видно, что обычно такие случаи возникают в предложениях с оттянутыми назад сказуемыми, в стихах, как мы скоро увидим, таких предложений больше и, соответственно, синтаксически не связанных слов внутри колонов тоже больше.

Наконец, следует указать на еще один факт, пока еще труднообъяснимый. Хотя в основе членений текста на колоны лежит синтаксис, местами произносительная инерция недвусмысленно противоречит ему. Вот пример из Чехова («Три года»), размеченный в соответствии с вышеописанными правилами:

> Теперь у нее / на руках была / пачка записок, / по которым разные бедняки, / ее просители, / забирали товар / в бакалейной лавке / и которые накануне, прислал ей купец / с просьбой уплатить / восемьдесят два рубля.

Однако всякий чувствует, что в естественном чтении эта фраза будет звучать, скорее всего, иначе:

> Теперь у нее на руках / была пачка записок ... и которые накануне / прислал ей купец...

Может быть, это зависит от того, что за словосочетанием *у нее на руках* ощущается словосочетание *в ее руках*, т. е. определительная связь, которая сильнее, чем обстоятельственная связь *на руках была*. А может быть, здесь действуют неизученные тенденции членения звучащей речи независимо от синтаксиса. Вспомним знаменитый лесковский пример, где из слов ***Приходи, моя*** *милая крошка* наперекор синтаксису получалась ***Приходимая*** *милая крошка* [Гаспаров 1974: 138]. Там речь стремилась придать сильному начальному слову строки симметричное строение с типичным для языка серединным положением ударения. Возможно, подобная забота о выравнивании звучания независимо от синтаксиса действует

не только при построении фонетических слов, но и при построении колонов. Мы в таких случаях отдавали предпочтение слуху и членили *Теперь у нее на руках / была пачка записок...* — несмотря на всю возможную в таких случаях субъективность. От этого несколько повышалось число колонов, слова в которых синтаксически не связаны, — таких, как *Теперь у нее на руках*. Это опять-таки важно, потому что таких фраз и таких колонов много будет в стихах.

Попробуем таким же образом разделить на колоны стихотворный текст — 3-й и 4-й абзацы «Кавказского пленника» Пушкина.

> *И долго пленник* молодой / *Лежал в забвении* тяжелом. / *Уж полдень над его* главой Пылал / *в сиянии веселом*; / *И жизни дух* / *проснулся в нем*, / *Невнятный стон* / *в устах раздался;* / *Согретый солнечным* лучом, / *Несчастный тихо* приподнялся; / *Кругом обводит* / *слабый взор...* / *И видит:* / *неприступных гор* / *Над ним воздвигнулась* громада, / *Гнездо разбойничьих* племен, / *Черкесской вольности* ограда. / *Воспомнил юноша* свой плен, / *Как сна ужасного* тревоги, / *И слышит*, / *загремели вдруг* / *Его закованные* ноги... / *Все, все-сказал* / *ужасный звук!* / *Затмилась перед ним* природа. / *Прости, священная* свобода! / *Он — раб...*
>
> *За саклями лежит* / *Он у колючего забора.* / *Черкесы в поле,* / *нет надзора,* / *В пустом ауле* / *все молчит.* / *Пред ним пустынные* равнины / *Лежат зеленой* пеленой; / *Там холмов* / *тянутся грядой* / *Однообразные вершины;* / *Меж них уединенный* путь / *В дали теряется* угрюмой... / *И пленника младого* грудь / *Тяжелой взволновалась* думой.

В первой сотне строк «Медного всадника» (кончая строкой *В края своей ограды стройной*) 68 строк полностью совпадают с прозаическими колонами и 32 строки — неполностью. А именно, в 68 строках членораздел и стихораздел совпадают на обеих границах строки; 18 строк при этом имеют добавочный членораздел внутри строки; в двух строках — членораздел и стихораздел совпадают только на одной границе строки; и 12 строк при этом имеют добавочный членораздел внутри строки.

Перечислим все эти случаи несовпадения.

Из 18 строк с добавочным членоразделом 13 случаев приходятся на полноударную 4-словную строку и делят ее на 2 + 2 слова:

> *Кругом шумел./ И думал он*; *Свой ветхий невод,/ ныне там*; *Прошло сто лет,/ и юный град*; *Люблю тебя,/ Петра творенье*; *Прозрачный сумрак,/ блеск безлунный*; *Из тьмы лесов,/ из топи блат*; *Полнощных стран / краса и диво*; *Твоих оград / узор чугунный*; *Твоей твердыни / дым и гром*; *Девичьи лица / ярче роз*; *Дарует сына / в царский дом;* *Чернели избы / здесь и там;* *Дышал ноябрь / осенним хладом.*

В одном случае 4-словная строка делится на 3 + 1 слово: *И чуя вешни дни,/ ликует*. В двух случаях полноударная строка со сверхсхемным ударением делится

на 2 + 3 слова: *Все флаги / в гости будут к нам, Стоял он,/ дум великих полн.* В двух случаях неполноударная строка со сверхсхемным ударением делится на 2 + 2 слова: *Когда я / в комнате моей* (как кажется, *я* здесь не атонируется) и *Бег санок / вдоль Невы широкой.*

Остальные 14 строк образуют 7 двустиший, в которых на границе нет членораздела: это так называемый анжамбман (enjambement — перенос; Тредиаковский переводил: «перескок»). Это: *Пустынных улиц,/ и светла Адмиралтейская игла*; *Красуйся, град Петров,/ и стой Неколебимо, как Россия*; *И вдаль глядел./ Пред ним широко Река неслася*; */ бедный челн*; *Дворцов и башен*; */ корабли Толпой / со всех концов земли*; *Одна заря / сменить Другую Спешит, / дав ночи полчаса*; *И тщетной злобою / не будут Тревожить / вечный сон Петра*; *Об ней, друзья мои,/ для вас Начну / свое повествованье.* В первых двух случаях членораздел рассекает только один из стихов, примыкающих к анжамбману, а другой сохраняет свою цельность (*...адмиралтейская игла, ...неколебимо, как Россия*); в остальных пяти случаях оба стиха рассечены членоразделами, синтаксически более сильными, чем стихораздел.

В традиционной (уже забываемой) терминологии среди анжамбманов различаются три случая: rejet, когда фраза или синтагма занимает всю первую строку и начало второй (*Но ныне светом и молвой Оно забыто. / Наш герой...*); contre-rejet, когда фраза или синтагма занимает конец первой строки и всю вторую (*...Пустынных улиц, / и светла Адмиралтейская игла*); double-rejet, когда фраза или синтагма занимает только конец первой строки и начало второй (*И вдаль глядел. / Пред ним широко Река неслася. / Бедный челн...*).

Первая сотня стихов «Медного всадника» — это торжественное «Вступление», анжамбманов в ней сравнительно мало; вторая сотня (кончая строкой *Зрит Божий гнев и казни ждет*) — это прозаизированное описание жизни и мыслей бедного Евгения и взволнованное описание наводнения, здесь анжамбманов в 3,5 раза больше — не 7, а 25. Не будем выписывать 8 законченных строк с добавочными членоразделами (*Что служит он / всего два года* и пр., в том числе одна — из целых трех колонов; *Осада*! / *приступ*! / *злые волны*); выпишем только сочетания строчек, образующие анжамбманы

2-стишия rejet (членораздел рассекает вторую строку) — два случая: *Но ныне светом и молвой Оно забыто. / Наш герой*; *Любуясь брызгами, горами И пеной / разъяренных вод.*

2-стишия contre-rejet (членораздел рассекает первую строку) — пять случаев: *Как воры, лезут в окна. / Челны С разбега стекла бьют кормой*; *Дичится знатных / и не тужит Ни о почиющей родне*; *Ума и денег. / Что ведь есть Такие праздные счастливцы*; *Нева металась, / как больной В своей постеле беспокойной*; *Ужасный день! / Нева всю ночь Рвалася к морю против бури.*

2-стишия double-rejet (членоразделы рассекают обе строки) — шесть случаев: *В то время / из гостей домой Пришел / Евгений молодой*; *Итак, домой пришед, / Евгений Стряхнул шинель, / разделся, лег*; *Местечко получу, / Параше*

Препоручу / семейство наше; *Так он мечтал. / И грустно было Ему в ту ночь, / и он желал*; *Он наконец закрыл. / И вот Редеет / мгла ненастной ночи*; *Плывут по улицам! / Народ Зрит / Божий гнев / и казни ждет.*

3-стишия (членоразделы рассекают две строки из трех) — три случая: *Звать этим именем. / Оно Звучит приятно; / с ним давно Мое перо к тому же дружно*; *О чем же думал он? / О том, Что был он беден, / что трудом Он должен был себе доставить*; *Но силой ветров от залива Перегражденная / Нева Обратно шла, / гневна, бурлива.*

4-стишие (членоразделы рассекают три строки из четырех) — один случай: *Он также думал, / что погода Не унималась; / что река Все прибывала; / что едва ли С Невы мостов уже не сняли.*

4-стишие (членоразделы рассекают все четыре строки) — 1 случай: *На город кинулась. / Пред нею Все побежало, / все вокруг Вдруг опустело. — / воды вдруг Втекли / в подземные подвалы.*

Обычно говорится, что анжамбманный стиль, несовпадение синтаксических и стиховых границ «динамизирует» (выражение Тынянова) речь, придает ей напряженность, за которой читатель предполагает повышенную эмоциональность, стих приобретает «нервный», запинающийся характер, подчеркивая тем самым эмоциональность восприятия поэтом всей картины. Паузы между строчками, разрывая фразы, содействуют подчеркиванию их главных по смыслу частей; паузы между фразами, разрывая строчки, придают им отрывистость, как бы имитирующую торопливый, задыхающийся рассказ [Шенгели 1960: 35].

К этому можно добавить, что несовпадение синтаксических и стиховых границ может деформировать и смысл речи: при первочтении, когда синтаксическая развязка фразы еще не известна читающему, связь между прочитанными словами намечается под влиянием членения на строки и привычных закономерностей строения строки; лишь при перечтении синтаксис становится полным хозяином смысла. Фраза *Нева металась, / как больной* (стихораздел!) *в своей постеле беспокойной* при первом чтении неминуемо понимается: Нева металась в своей <речной> постели, как больной, а не Нева металась, как <мечется> больной в своей постели — т. е. вдобавок к сравнению возникает метафора *постель* = русло. Фраза *И всплыл Петрополь, как Тритон, По пояс в воду погружен...* при первом чтении понимается: всплыл, как Тритон, и лишь при перечтении: по пояс в воду погружен, как Тритон (при первом чтении *пояс* принадлежит городу (т. е. опять возникает метафора), при втором — Тритону (т. е. понимается буквально). Фраза *Любуясь брызгами, горами И пеной разъяренных вод* из-за стихораздела понимается: любуясь, во-первых, брызгами и горами (какими?) и, во-вторых, пеной разъяренных вод»: метафорическое значение слова *горами* оказывается резко усиленным. Далее, в двустишии *С подъятой лапой, как живые, Стоят два льва сторожевые* серединные слова могут синтаксически связываться двояко: стоят, как живые, и подняв лапу, как живые, — благодаря стихоразделу они понимаются во втором смысле, и рисуемый образ становится более конкретным.

О двух классических примерах стиховых двусмысленностей достаточно лишь напомнить: это батюшковское *И гордый ум не победит Любви, холодными словами* (Пушкин замечал: «смысл выходит — холодными словами любви; запятая не поможет») и пушкинское *Сатиры смелой властелин* (можно понимать и как Сатиры смелой / властелин, и как Сатиры / смел<ы>й властелин, — но наша привычка к тому, что в конце строки синтаксические связи крепче, так настойчиво толкает нас ко второму пониманию, что даже Б. Томашевский в академическом издании безоговорочно обновляет на этом основании орфографию и печатает «Сатиры смелый властелин»). Заметим, что в «Онегине» есть и другая строка с такой же двусмысленностью: *...Но сулит утраты Сей песни жалостный* <жалостной?> *напев* — впрочем, здесь, кажется, написание *жалостный* принадлежит Пушкину.

«БОЕМСТРУЙ»: СИНТАКСИЧЕСКАЯ ТЕСНОТА СТИХОВОГО РЯДА

Русские футуристы в их борьбе с традиционным поэтическим языком и смыслом ввели в употребление понятие «сдвиг». В простейшем случае это — смещение или уничтожение границы между соседними словами, в результате чего возникают новые слова, осмысленные или бессмысленные. Образцами такой словесной игры были расхожие старые каламбуры: ***Слыхали львы** за рощей в час ночной...* или ***С винцом** в груди лежал недвижим я.* На них оглядывался первый паладин этого приема, А. Е. Крученых, в своих «Сдвигологии русского стиха» (1923) и «500 новых острот и каламбуров Пушкина» (1924). В его «сдвигологических» упражнениях можно различить три степени: 1) когда слово, возникшее в результате сдвига, вписывается в стих, меняя смысл, но не разрушая синтаксиса (как в старых каламбурах): *Со сна садится в ванну со льдом* превращается в ***Сосна** садится в ванну со льдом*; 2) когда не только меняется смысл, но и разрушается синтаксис: *Незримый хранитель могучему дан — Незримый хранитель **могу чемодан***; 3) когда не только разрушается синтаксис, но и уничтожается смысл, слова становятся заумными. На этой третьей степени игра в сдвиги почти теряет смысл: ясно, что переразбить на заумные слова можно любую стихотворную строку множеством способов: ***Сос наса дитсявван усольдом***, ***Сосн асадит сявва нусольдом*** и т. д. Но теряя художественного интереса, такая игра приобретает лингвистический интерес: спрашивается, чем руководствуются заумники, выбирая для демонстрации именно такие-то, а не иные разбивки?

Неожиданный материал для рассмотрения этого вопроса предоставляет нам полузабытая книга «Футуризм в стихах В. Брюсова» [Шемшурин 1913], принадлежащая даже не футуристу, а ярому критику футуризма. А. А. Шемшурин (1872—1939), искусствовед и литератор-дилетант, специализировался на критике «противоестественности» модернистского стиля в лице Брюсова, демонстрируя главным образом возникающие в нем двусмысленности и нарочито понимая буквально метафоры и метонимии: *Бывал я, с нежностью, обманут* — в ком нежность, в обманутом или в обманщике? *бесплодный взор* — а может ли быть плодовитый взор? С интонацией чисто академической заинтересованности он разыгрывал эту позу притворной художественной бесчувственности. В. Эмпсон, автор влиятельной в англо-американском литературоведении книги «Seven types of ambiguity» (1953) мог бы узнать в нем своего скептического предшественника. Первую свою книжку, «Стихи В. Брюсова и русский язык», Шемшурин выпустил еще в 1908 г. Брюсов ответил антикритикой в «Весах» (1908, № 11). Во второй своей книжке Шемшурин подкрепил свои критические наблюдения

параллелями с практикой начинающегося русского футуризма, вокруг которого в 1913 г. шли оживленные споры. Из лексики этих споров он и извлек понятие «сдвиг», неплохо описав его сперва на материале живописи, а потом на материале словесности [Гаспаров 1997, II: 223—225]. Для изучения особенностей семантики стиха, даже самого классического (особенностей привычных и поэтому ускользающих от сознания), собранный им материал драгоценен.

При всей своей заботе об академической трезвости Шемшурин обычно не умеет удовлетворительно объяснить свои претензии к тому, что кажется ему семантическими оплошностями: «я отмечал примеры боли своего чувства» [Шемшурин 1913: 85]. Тем замечательнее, что эта языковая чувствительность Шемшурина — органическая или надуманная, неважно, — как правило, может быть объяснена двумя читательскими привычками, в которых поэтика 1900—1910-х годов еще не отдавала себе отчета, но которые стали очень важными открытиями последующих десятилетий.

Первая — это «теснота стихового ряда», понятие, введенное Ю. Н. Тыняновым в его книге «Проблема стихотворного языка» (1924). Главное утверждение Тынянова: деление стихотворного текста на строчки налагает на него поверх членения синтаксического членение специфически стиховое, и оно часто оказывается сильнее синтаксического: читатель сильнее ощущает синтаксические связи внутри строки и слабее — синтаксические связи, перекидывающиеся за ее пределы. Пример этому Шемшурин приводит еще в книжке 1908 г.: строфа в стихотворении Брюсова «После пира» начинается *Но там, внизу, когда тумана / Раздвинулся густой покров*, однако читая первую строку изолированно, можно воспринять слово *тумана* как существительное женского рода: какая-то *тумана*. «Что это — недомыслие или недобросовестность?» — негодовал Брюсов в антикритике. «Господину Брюсову было непростительно... не понять неловкости этой нескладной строчки, где слово муж. рода поставлено в такие соотношения, что образуется смешной случай перехода мужского рода в женский», — отвечал Шемшурин в своей анти-антикритике, приложенной к книжке 1913 г., и продолжал: «Если же г. Брюсов действительно писал по-новому... то ему было непростительно не видеть, что "тумана" — это маленький "боемструй"...: именно здесь и есть и был сдвиг, и сдвиг именно грамматических родов» [Шемшурин 1913: 85]. «Боемструй» — это для Шемшурина самый наглядный образец футуристического заумного сдвига.

Вторая закономерность строения русского стиха, повлиявшая на читательские привычки Шемшурина — это «асимметрия стихотворного синтаксиса», тяготение более тесных синтаксических связей в строке к ее концу. Эта тенденция была открыта лишь в последние десятилетия, она описана в статьях по лингвистике стиха — см., например [Гаспаров 1981: 2001; Гаспаров, Скулачева 1999: 2004]. Из проведенных обследований видно, что, например, в русском полноударном 4-ст. ямбе слова, занимающие две последние стопы, чаще других имеют между собой синтаксическую связь, и связь эта чаще бывает тесной (например,

атрибутивной), а слова, занимающие две средние стопы, наоборот, реже всего имеют синтаксическую связь, и связь эта чаще бывает слабой (предикативной, или при обособленном обороте, или между главным и придаточным предложением). Типичным будет синтаксическое строение строки *Ему чужда душа моя*, а нетипичным — строение строки *Что ум, любя простор, теснит*. Читатель привыкает к такому распределению синтаксических связей и готов вообразить их на ожидаемых местах даже там, где их нет. Вот это и является причиной таких воображаемых сдвигов, как «боемструй» Шемшурина.

Происхождение этого термина таково. В стихотворении Брюсова «Антоний» есть строфа, которая начинается: *Когда решались судьбы мира / Среди вспененных боем струй...* Именно здесь вторую строку Шемшурин воспринимает со сдвигом: *Среди вспененных* ***боемструй*** (род. пад. мн. ч. гипотетического существительного женского рода *боемструя*). Такое восприятие кажется ему настолько очевидным, что не нуждается в обосновании: «Увидав этот сдвиг... я не мог представить себе, чтобы поэт, поставивший рядом два таких слова, не видел бы их игры, — настолько она казалась мне ясна» [Шемшурин 1913: 33]. Однако обоснование для подобной читательской иллюзии все же требуется, и оно налицо: это та привычная асимметрия стихотворного синтаксиса, о которой говорилось выше. Читательское подсознание привыкло, что в конце строки скапливаются теснейшие, атрибутивные связи, и, встретив в середине строки определение «вспененных», оно ожидает тотчас вслед за ним определяемого существительного — как у классиков, *Среди вседневных наслаждений, Среди порочных упоений, Среди глубокой тишины* (Пушкин), *Среди окрестной тишины, Среди неверной глубины* (Жуковский), *Среди полночной темноты* (Языков, Лермонтов) и т. п. По этой, конечно подсознательной, ритмико-синтаксической инерции Шемшурин ожидал после *вспененных* немедленного существительного и, не найдя, склеил его сам; что делает честь его чувству стиха.

Причина именно такова, и это подтверждается другими примерами, подобранными Шемшуриным на собственный интуитивный слух. В приложении к книжке 1913 г. он перечисляет под номерами почти 400 «футуристических» аномалий брюсовского языка, с разделами: «множественность смысла», «переход смысла», «несоответствие», «ни к чему», «ошибки», «боемструй». В разделе «боемструй» — 41 пример (точнее, 42) сдвигов именно такого рода, как в этом примере. Большинство их точно так же заумно, образовано слиянием смежных слов и расположено в конце строки — там, где синтаксические связи всего теснее.

Вот список, предлагаемый Шемшуриным. Все примеры взяты из последнего по тому времени брюсовского сборника «Зеркало теней» (1912). Страницы, для удобства сегодняшних читателей, указываются по изд.: *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений. Т. 2. М., 1973 (кроме двух примеров из стихотворения «Я был не прав...», не включенного в это издание). Некоторые строки, процитированные Шемшуриным фрагментарно, восстанавливаются полностью.

356	(с. 10)	Снов и мира, слов и дум — *Сновымира, словыдум.*
357	(с. 14)	Я вернулся к людям, к свету, к шуму зала — *Кшумузала.*
358	(с. 23)	И солнечный диск, громаден и ал — *Иал.*
359	(с. 25)	Но странно ясен и прекрасен — *Ясенипрекрасен.*
360	(с. 25)	Моя страна! и замкнут круг! — *Изамкнуткруг.*
361	(с. 26)	Дыши же радостным покоем — *Дышиже.*
362	(с. 30)	Иду, и дышу ароматом И мяты и зреющей ржи — *Ароматами мяты.*
363	(с. 30)	Итак, я вернулся, я — дома? — *Ядома.*
364	(с. 31)	Лишь выпи слышен зыбкий всхлип — *Лишвыпи(л?), зыбкивсхли.*
365	(с. 33)	В небо выходит не полк ли — *Полкли.*
366	(с. 33)	Ливень, и буря, и где-то — *Ибуря, игде-то* (простонародное выражение).
367	(с. 36)	В целом мире — как в пустыне я — *Пустыния.*
368		Дай мне испить животворящую, Горящую, как счастье, боль — *Животворящую, горящую.*
369		Я пред тобой клонюсь: пусть, алая, Скорее побежит струя! — *Пустялая.*
370	(с. 39)	И снова ты станешь былая, любимая — *Была я любимая.*
371	(с. 39)	Прощаю все — и то, что ты лгала мне — *Лгаламне.*
372	(с. 50)	Ты смеешься, отошла ты — *Отошлаты.*
373	(с. 51)	Ах, только об одном могу жалеть я — *Жалетья.*
374	(с. 53)	Я целовала, берегла я — *Береглая.*
375	(с. 57)	Пышно и ало — *Иало.*
376	(с. 60)	И мечты валам угрюмым — *Мечты валам.*
377	(с. 72)	И родине кующей ков — *Кующекоф.*
378	(с. 72)	Да будет подлинно вина! — *Подлиннавина.*
379	(с. 72)	Взамен венца похвал и слав! — *Ислаф.*
380	(с. 77)	И мы с тобой летим не к раю — *Некраю. Не к краю.*
381	(с. 11)	Но, в миг паденья, снежной глыбе ль — *Глыбель.*
382	(с. 77)	И во мраке оба мы! — *Обамы.*
383	(с. 80)	Когда, почуяв в теле жало — *Фтележала.*
384	(с. 84)	Меня ждала ты, тиха, ясна! — *Ждалаты.*
385	(с. 84)	И нас простора голубого — *Инаспростора.*
386	(с. 84)	О если б снова, без слез, без слова — *Беслесбеслова.*
387	(с. 84)	Но, покоряясь Року, реки — *Рокуреки.*
388	(с. 85)	Какую сказку сотворили б мы — *Сотвори липмы.*
389а–б	(с. 85)	Какие б я слова нашел тогда, В каких стихах пропел бы гимны счастья! — *Какиитъя, Быгимны.*
390	(с. 86)	В не новом мире грез и прозы — *Гресыпрозы, Гресыпрос.*

391	(с. 86)	И, может быть, опасна, как и та — *Какыта.*
392	(с. 86)	На время спит реки заглохшей гладь — *Заглохшеглать.*
393	(с. 87)	Тебе я вновь, свой долг заканчивая — *Тибея.*
394	(с. 88)	Что наша жизнь? Тропа по круче — *Трапапа.*
395	(с. 88)	В объятьях тьмы. Бессильной кучей — *Вабьятьяхтьмы.*
396	(с. 88)	Где — то блеснет мираж летучий, То вспыхнет метеор падучий — *Где-то, Гдето.*

Почему автор усматривает сдвиги именно в этих случаях, хотя в принципе заумное слово можно образовать на любом стыке осмысленных слов? Судя по его списку, у него было для этого несколько мотивировок.

1. Первым побуждением к сдвигу-слиянию слов были для Шемшурина, по-видимому, составные рифмы. Обычно в стихах рифмуется целое слово с целым словом, составные рифмы — исключения: *молодая — одна я*. Поэтому возникает психологический соблазн воспринимать в составной рифме звуковой комплекс *одна я* тоже как целое слово *одная*. В списке Шемшурина восемь «слов» образованы именно из составных рифм. Это почти все составные рифмы «Зеркала теней», за пределами списка остаются только простейшие случаи с частицами (*что-то — позолота, тот же — схожи*). Вот эти восемь слов: 367: *В целом мире — как в* ***пустыния***; 372: *Ты смеешься,* ***отошлаты***; 384: *Меня* ***ждалаты****, тиха, ясна* (здесь это не рифма, но конец полустишия, где тоже может ожидаться рифма); 374: *Я целовала,* ***береглая***; 373: *Ах, только об одном могу* ***жалетья***; 381: *Но, в миг паденья, снежной* ***глыбель***; 371: *Прощаю все — и то, что ты* ***лгаламне***; 365: *В небо выходит не* ***полкли***.

Примечательно, что о морфологическом или синтаксическом правдоподобии получающихся слов здесь нет речи. Только первый из этих примеров может быть понят: в целом мире — как в стране *Пустынии*»; да еще, может быть, в *береглая* можно усмотреть деепричастие от мнимого глагола *береглать*. Сказать, какими частями речи и какими членами предложения являются *ждалаты*, *лгаламне* или *полкли*, невозможно (даже если *лгаламне* — это д. п. от существительного женского рода *лгаламня*, а *полкли* — прошедшее время от глагола *полкнуть*, то это не укладывается в синтаксис). Для образования таких склеенных слов достаточно их фонетической слитности в рифме.

2. Когда образование «сдвинутых» слов происходит не в рифмующей позиции, то морфологическое и синтаксическое подобие становится для Шамшурина более существенным. Здесь образцами для него становятся известные примеры из шуток и детских воспоминаний, как переосмыслялись малопонятные стихи: *По небу полуночи ангел летел — По небу* ***по луночи*** *ангел летел* (разделение слова: *луночь* — вероятно, синоним неба); *Не гнутся высокие мачты, На них флюгера не шумят — На них* ***флюгеране*** *шумят* (соединение слов: *флюгеране* — вероятно, название народа); *Шуми, шуми волнами, Рона — Шуми, шуми, волна* ***Мирона*** (сдвиг границы слов: вместо неизвестного имени возникает известное).

Это основной корпус материала Шемшурина: по этому образцу строятся 20 его примеров, почти половина всех случаев.

Образованные подобным образом слова могут имитировать разные части речи:

а) ***существительные***: 358: *Громаден* ***иал*** — некий предмет, называемый *иал*; 375: *Пышно* ***иало*** — похожий предмет, называемый словом среднего рода *иало*. 390: *В не новом мире* ***гресыпрозы*** — мир, в котором царит некая *гресыпроза* (не *грезыпроза*: Шемшурин сохраняет оглушение *з* перед словоразделом, который сам же и отменяет). 357: *Я вернулся... к свету* ***кшумузала*** — к свету какого-то предмета, называемого *кшумузал*. 376: *И* ***мечтывалам*** *угрюмым* (откликаться) — каким-то существам, каждое из которых называется (с ударением на 2-м слоге) *мечтывал* или *мечтывало*. 389а: *В каких стихах пропел* ***быгимны*** *счастья!* — песнь, называемая *быгимн*. 377: *И родине* ***кующеков*** — стране, где живут какие-то *кующеки* (фонетическое написание *кующекоф* — ср. 379 — ослабляет, но не разрушает этот сдвиг). 392: *На время спит реки* ***заглохшеглать*** — создается существительное III склонения *заглохшеглать*, обозначающее что-то характерное для реки. 382: *И во мраке* ***обамы*** — видимо, существительное *обам*, склоняемое со смещением ударения. 378: *Да будет* ***подлиннавина!*** — существительное женского рода I склонения; выбор именно этого словослияния из многих возможных мог быть подсказан морфемой ***-длин-*** в его длинном безударном зачине. 356: *Возвращают тайну цельности* ***сновымира, словыдум*** — р. п. ед. ч. от существительного *сновымир*, и р. п. мн. ч. от существительного *словыдума*. 383: *Когда, почуяв* ***фтележала*** — в. п. ед. ч. от одушевленного *фтележал* или мн. ч. от *фтележало*. 391: *И, может быть, опасна* ***Какыта*** — имя или название женского рода. 385: ***Инаспростора*** *голубого* — голубым является *инаспростор*;

б) ***прилагательные***: 359: *Но странно* ***ясенипрекрасен*** (простор) — у простора есть свойство *ясенипрекрасность*. 369: ***пустялая*** *скорее побежит струя* — возникает правильно согласованное прилагательное *пустялый*. 386: *О если б снова,* ***беслесбеслова*** (меня ждала ты...) — по-видимому, краткая форма прилагательного *беслесбесловая*;

в) ***глаголы***: 393: ***Тибея*** *вновь, свой долг заканчивая* — образуется как бы деепричастие от глагола *тибеть*.

Во всех этих случаях новое слово образуется из слияния двух или нескольких старых. Благодаря сдвигу границы новое слово образуется только дважды: в примере 388: *Какую сказку...* ***Сотвори липмы*** — видимо, адресату предлагается сотворить предметы под названием *липма* (ударение на 2-м слоге); и в примере 395: ***Вабья тьяхтьмы***. *Бессильной кучей* — видимо, это именительный падеж слова *вабья* (как *скамья*) и родительный от *тьяхтьма* (как *тюрьмы*).

3. Далее, мотивировка для образования «сдвинутых» слов может быть ***семантической***: когда в результате слияния, разделения или передвижения словораздела случайно получается осмысленное слово, хотя бы и неуместное в контексте.

Благодаря разделению новые, хоть и не заумные, слова образуются в примере 370: *И снова ты станешь...* ***Была я любимая...*** Благодаря слиянию — в примерах 362: *Иду, и дышу* ***ароматами мяты...***; 380: *И мы с тобой летим не к* ***краю***; 396: ***Где-то*** *блеснет мираж летучий*; 366: *Ливень* ***ибуря, игде-то***. Пример 363: *Итак, я вернулся,* ***ядома*** (видимо, опирается на пословицу «Дома и солома едома»). В примере 364: ***Лишь выпи(л)*** *слышен зыбкий всхлип* ради комического каламбура добавляется лишняя буква. Всего 7 примеров.

Осмысленность получающихся слов, видимо, кажется Шемшурину недостаточно футуристичной, поэтому он добавляет бессмысленные варианты: *некраю, гдето, ибуря* (возможен намек на непристойное созвучие), *зыбкивсхли*.

4. В трех случаях мотивировка сдвига, по-видимому, чисто ***фонетическая***.

Простейший — 394: *Что наша жизнь?* ***Трепапа*** *круче*. Здесь обыгрывается заурядная какофония на стыке слов, от которой предостерегали еще старые риторики.

Другой — 387: *Но, покоряясь,* ***рокуреки*** (должны стремиться в свой океан). Слова объединены сильной аллитерационной связью; это близко напоминает фонетические игры футуристов и их (упоминаемых Шемшуриным) образцов из детской и сектантской зауми. Шемшурин настолько обрадован таким удачным примером, что делает примечание: «Если бы все приведенные мною созвучия и были бы даже незначительны, то одно это "рокуреки" способно доказать, что г. Брюсов — чистейший футурист. Не видеть, не слышать этого сдвига и не понимать, до чего он смешон, — нужно быть совершенно слепым человеком» [Шемшурин 1913: 182].

Третий пример интереснее: при строках 368: *Дай мне испить животворящую, Горящую, как счастье, боль* Шемшурин отмечает: *Животворящую, горящую*. Слова здесь не изменяются; в чем же сдвиг? По-видимому, это значит: созвучие сливает выделенные два слова хоть и не в слово, но в тесное словосочетание, которого они не образовывали в стихе, будучи в нем разрезаны стихоразделом. Этот пример похож на рассмотренный выше пример 362: *ароматами мяты*.

5. Наконец, несколько примеров сдвига не имеют, как кажется, дополнительных мотивировок: получающиеся слова не укладываются в синтаксис, не имеют нового осмысления и не скреплены созвучиями. Это четыре случая: 361: ***Дышиже*** *радостным покоем*; 389б: ***Какиипья*** *слова нашел тогда*; 360: *Моя страна!* ***Изамкнуткрук!***; 379: *Взамен венца похвал* ***ислаф*** (на «бессмысленности» множественного числа от таких слов, как *слава*, Шемшурин настаивает неоднократно).

Из 42 сдвигов, которые Шемшурин усмотрел в «Зеркале теней», 83 % образуют заумные слова (исключения — 7 случаев, перечисленных в п. 3). 88 % образованы посредством слияния смежных слов (исключения, образованные посредством разбиения слов или смещения словоразделов, — примеры 362, 368, 370, 388, 395). 48 %, несмотря на свою заумность, укладываются в мор-

фологические и синтаксические конструкции русского языка (20 случаев, перечисленных в п. 2). Можно добавить, что из 37 мнимых слов, образованных путем слияния реальных слов, в 14 случаях (больше трети) сливаются слова, имеющие сверхтесную связь (с предлогом, союзом, частицей: *иал*, *глыбель*, *быгимны*), в трех случаях — имеющие атрибутивную связь (*кшумузала*), в двух случаях — дополнительную (*лгаламне*), в одном случае — обстоятельственную (*фтележала*), в трех случаях — связь однородных членов (*гресыпрозы*), в 6 случаях — предикативную (*отошлаты*, *ядома*) и в 8 случаях — не имеющие никакой связи (*рокуреки*).

Наконец, из 42 сдвигов 76 % приходятся на конец строки — то место, где всего тесней межсловесные синтаксические связи, которые, по-видимому, и подталкивают читательское восприятие к соединению двух обычных слов в одно заумное (исключения — примеры 361, 370, 276, 385, 389а–б, 393–396). Это — неожиданное и очень яркое подтверждение недавно обнаруженной асимметрии синтаксиса стиха.

Таким образом, в своей подозрительности по части футуристических сдвигов в стихах Брюсова Шемшурин руководствуется двумя ощущениями: он ищет эти сдвиги в конце строки, там, где синтаксическая связь между последним и предпоследним словом всего теснее и побуждает слить эти два слова в одно; и он предпочтительно выбирает те случаи, где окончание получившегося заумного слова позволяет представить его правдоподобной для русского языка частью речи и членом предложения (среди *боемструй*). Строка *Среди вспененных боем струй* раздражала его тем, что между средними словами в нем была сильная синтаксическая связь, а между последними словами не было никакой, тогда как ритмико-синтаксические привычки его чуткого слуха побуждали его ожидать противоположного. При желании он мог бы найти у Брюсова гораздо больше таких строчек: только в «Urbi et orbi» (дефисом мы обозначаем места с сильными синтаксическими связями): *И кубки всех-отрав испив*, *С его всходящим-тихо дымом*, *И здесь служили-рабски мы*, *Но ждет в бездонной-бездне мгла*, в меньшей степени — *И сердце жгучих-ласк вкусило*, *И солнце острый-луч наводит*, *Следила ярких-рыб стада*. Но Шемшурин не обращает на них внимания, потому что они не складываются в правдоподобно выглядящие фразы (разве что *С его всходящим* ***тиходымом*** звучало бы, пожалуй, не хуже, чем *Среди вспененных* ***боемструй***).

Случайно ли внимание критика привлекли такие синтаксические конструкции именно у Брюсова, характерны ли они именно для этого поэта? Мы не знаем: синтаксис 4-словных строк брюсовского ямба еще не исследован так, как синтаксис Пушкина и Ломоносова. На первый взгляд, у Брюсова изобилуют, наоборот, строки традиционного строения, с ослабленной связью в середине, распадающиеся на полустишия: *Люблю простор, люблю камыш*, *Брожу в лесах, где нет путей*, *Я шел и пел, тянулась нить*. Если окажется, что параллельно этому у него учащаются строки противоположного синтаксического строения, *Среди вспененных боем струй* и *С его всходящим тихо дымом*, это будет очень интересно для истории русского стихотворного синтаксиса. Окажется, что в русском символистском 4-ст. ямбе происходит такая же синтаксическая революция, как когда-то во французском романтическом александрийском стихе: наряду со строками, разламывающимися на цезуре, появляются строки, синтаксически срастающиеся на цезуре. Цезура в 4-ст. ямбе понятие очень условное, но аналогии это не мешает.

В заключение обратим внимание на одну особенность рассмотренного материала. Все «сдвинутые» строки вроде *Среди вспененных* ***боемструй*** напоминают известные предложения из формально правильных, но семантически пустых слов — вроде *Глокая куздра будланула бокра* Л. В. Щербы или *Pyroten konu-lieren elatisch* Р. Карнапа. В них понятна структура и семантика предложений (*среди* ***боемструй*** — обстоятельство места) и непонятна семантика слов: во всяком случае, Шемшурин не предлагает никаких своих догадок о том, на что похожи *рокуреки*.

Если вернуться к понятию «тесноты стихового ряда», то на примере Шемшурина отчетливо видно, что именно теснота стихового ряда (а не что-нибудь иное) деформирует синтаксис: перераспределяет синтаксические связи внутри строки на привычный лад. А деформированный синтаксис уже преобразует семантику, причем самым наглядным образом: вместо осмысленных слов возникает бессмысленное.

Интересно, что внимание самого Тынянова было направлено именно на семантику отдельных слов. «Смысл стихового слова» называлась 2-я часть его книги «Проблема стихотворного языка». Его привлекал не синтаксический, а именно семантический аспект тесноты стихового ряда. Он приводит примеры деформации стихотворного синтаксиса, указывая на мнимые синтаксические единицы, вроде батюшковского *И гордый ум не победит / Любви холодными словами*, и на разрушение реальных синтаксических единиц анжамбманами на стихоразделах, но в оглавлении называет тему соответствующего параграфа (II, 3) «Влияние стиха на смысл слов», а это уже не точно. Он показывает, как стихоразделы между строками и ритм внутри строк подчеркивают, «динамизируют» слова в строке, т. е. придают им эмфатичность, многозначительность. Однако «динамизация» слов стихотворного текста не порождает новых смыслов: она лишь подчеркивает существующие.

Точно так, например, если выделить какой-то текст (стихотворный или прозаический — все равно) курсивом, он будет восприниматься на окружающем фоне как текст повышенной важности, однако ни одно отдельное слово в нем не изменит своего значения — ни узуального, ни окказионального. Вся поэзия в системе словесной культуры воспринимается обычно именно так: как совокупность текстов повышенной важности. Можно продолжить параллель и вообразить, что внутри прозаической фразы курсивом произвольно, наудачу выделено какое-нибудь одно слово; тогда оно на фоне смежных будет восприниматься как повышенно важное, а читатель будет ломать голову: почему?

Непоследовательность Тынянова в том, что в теории он утверждает реальную «динамизацию» всех слов стихотворного текста, а иллюстрировать ее пытается примерами мнимой «динамизации» единичных слов стихотворного текста. Напротив, «динамизация» межсловесных связей в стихотворном тексте действительно порождает новые смыслы: там, где читатель ждет слабую связь (например, на стихоразделе), для него разрушаются реальные словосочетания, а там, где он ждет тесную связь (например, перед последним словом строки), для него возникают мнимые словосочетания, каждое со своим мнимым смыслом.

Сам Тынянов приводит пример из Тютчева: *Как бедный нищий, мимо саду / Бредет по жаркой мостовой*: из-за стихораздела слова *мимо саду* воспринимаются не как обстоятельство (бредет мимо саду), а как несогласованное определение (нищий мимо саду). Примеры такого рода может умножить всякий внимательный читатель стихов. Совершенно так же в строках *Весело сияет / Месяц над селом* мы воспринимаем *над селом* не как обстоятельство к *сияет*, а как несогласованное определение к *месяцу*. У Лермонтова («Последний сын вольности») в строках *Князь Рурик с силой боевой / Пошел недавно на врага* мы читаем *Рурик с силой боевой* (подлежащее+словосочетание), а не *с силой боевой пошел* (сказуемое с дополнением). У Огарева («Тюрьма») в строках *Один метался, как живой, / Себя упорно согревая, / Пред воротами часовой* мы читаем *пред воротами* как несогласованное определение к *часовой*, тогда как при перестановке строк «Пред воротами часовой / Один метался, как живой» мы прочли бы *пред воротами* как обстоятельство к ожидаемому глаголу *метался*. Здесь действует тот же механизм, что и в перестройке фразеологизмов, когда в словах *идет один за другим* мы ощущаем связь слов *один-за-другим* гораздо сильнее, чем связи *идет один*, *идет за другим*. Теснота стихового ряда сращивает слова в подобия фразеологизмов.

Но когда Тынянов пытается показать, что «динамизация» придает слову не только многозначительность, но и многозначность (и даже новое значение), это получается крайне неубедительно. Он записывает в прозаическую строку стихи Полонского *Кура шумит, толкаясь в темный / Обрыв скалы живой волной* и настаивает, что по сравнению с этим в стихе слово *темный* обрастает дополнительными эмоциональными значениями, а может быть, и вовсе посторонними, навеянными, например, аллитерирующим (?) словом *шумит* [Тынянов 1965: 98]. Столь же неопределенны у него и все остальные наблюдения за игрой «колеблющихся признаков значения» в стихотворном языке. Вероятно, этим и объясняется то, что его книга «Проблема стихотворного языка» фактически не оказала влияния на практику анализа поэтического языка, несмотря на всеобщее уважение к имени и мыслям Тынянова.

Может быть, обходный путь к семантической тесноте стихового ряда через синтаксическую тесноту стихового ряда поможет осмыслению и освоению этого плодотворного понятия.

СИНТАКСИС 6-СТОПНОГО ЯМБА: РАННИЙ И ПОЗДНИЙ ПУШКИН

Ритм в стихе регламентирован правилами метрики, синтаксис официально ничем не регламентирован. Все межсловесные синтаксические связи, которые мы наблюдали в былинном стихе и в 4-ст. ямбе, существовали не как нормы, а только как тенденции, и носителями стиха не ощущались. Однако есть случай, когда и синтаксис попадает в поле сознания поэтов и читателей: это цезурный стих. Цезура, обязательный словораздел на постоянном месте длинной строки — явление ритмическое; но обычно она сопровождается и явлением синтаксическим — ослаблением межсловесной связи на цезурном словоразделе. Классический образец цезурного стиха в европейской литературе — французский александрийский стих (силлабический 12-сложник 6 + 6) и его русский аналог, 6-стопный ямб.

«Hugo с товарищи, друзья натуры, его гулять пустили без цезуры», — писал Пушкин в отброшенных строках «Домика в Коломне» о французском александрийском стихе. Конечно, он понимал, что выражается не вполне точно. Французские романтики отменили в александрийском стихе не цезуру как таковую: словораздел в середине строки, после 6 слога, продолжал соблюдаться неукоснительно вплоть до прихода Верлена и Рембо. Французские романтики отменили только синтаксическое главенство словораздела после 6 слога: прежде он должен был быть сильнее, чем предшествующие и последующие словоразделы в строке, теперь он мог быть и слабее их. До сих пор 12-сложный стих со словоразделами после 4, 6 и 8 слогов фразировался только как 6 + 6, теперь он мог фразироваться и как 4 + 4 + 4 («александрийский триметр»). Во французском языке с его господством фразового ударения словоразделы ощутимы на слух только тогда, когда они подчеркнуты синтаксически. Поэтому разрушение синтаксической цезуры во французском александрийце казалось разрушением цезуры вообще — это и выразилось в терминологии тогдашней критики, которой последовал и Пушкин.

И в «Домике в Коломне», и в одновременной заметке об Альфреде де Мюссе («Между тем, как сладкозвучный, но однообразный Ламартин...») Пушкин писал о романтических экспериментах с александрийским стихом с нескрываемым одобрением. Напрашивался вопрос: не делал ли сам Пушкин аналогичных опытов ослабления синтаксической цезуры в стихе 6-ст. ямба? И здесь сразу привлекает внимание одно из поздних пушкинских произведений — поэма «Анджело» (1833). Ослабление синтаксической четкости в ней отмечали еще К. Тарановский и В. Сечкарев; В. Викери убедительно показал прямое влияние на нее «Испанских сказок» Мюссе и связал это с общей историей ритмическо-

го и синтаксического расслабления цезуры в русском допушкинском 6-ст. ямбе [Викери 1973; 1974]. Но сделанные наблюдения демонстрировались только на примерах или на статистическом прослеживании эволюции отдельного изолированного признака. Вписать их в более широкую картину соотношения сильных и слабых словоразделов в стихе мешала общая неразработанность проблемы стихотворного синтаксиса. Здесь, однако, уже наметились некоторые сдвиги, позволяющие перейти к вопросу о синтаксической роли цезуры еще раз.

«Более сильный» словораздел — это тот, который разделяет слова, слабо связанные синтаксически; «более слабый» — тот, который разделяет слова, тесно связанные синтаксически. Иерархия сравнительной тесноты синтаксических связей — вопрос, в грамматике недостаточно исследованный. Применительно к стиху едва ли не первым поставил его Б. И. Ярхо в заметках 1920-х годов [Ярхо 1969]; мы продолжаем опираться на его предположения и наблюдения. Попробуем представить эту иерархию детальнее.

Подступать к проблеме приходится логически. Естественно полагать, что наиболее тесные синтаксические связи соединяют слова внутри одного члена предложения; менее тесные — внутри группы подлежащего и внутри группы сказуемого; еще менее тесные — между группой подлежащего и группой сказуемого; еще более слабые — между предложениями в составе сложного предложения; совсем слабые — между самостоятельными предложениями; и предельно слабые — между сверхфразовыми единствами (абзацами, репликами). В эту иерархию можно внести еще одну ступень: как интуитивное ощущение, так и статистическая проверка свидетельствуют, что синтаксические связи при существительных (точнее, определительные) ощущаются более тесными, чем при глаголах (дополнительные и обстоятельственные).

Кроме того, следует выделить синтаксические связи при обособленных оборотах (причастный и деепричастный обороты, обращение, обособленное приложение) и между однородными членами предложения. Связи при обособленных оборотах, как показывает анализ, по своим позициям и частоте в стихе сближаются со связями между предложениями в составе сложного предложения и могут рассматриваться вместе с ними. Связи между однородными членами предложения по своей позиции в иерархии не так ясны и должны рассматриваться отдельно; может быть, среди них окажется целесообразным выделить разные подвиды.

Наметившиеся таким образом категории межсловесных синтаксических связей можно для простоты сгруппировать в пять групп с постепенным убыванием тесноты связи: ***А***, ***Б***, ***В***, ***Г*** и ***Д***. В дальнейшем мы будем оперировать почти исключительно этими обобщенными пятью степенями тесноты связи. Вот примеры объединяемых ими словосочетаний (все — из полустиший 6-ст. ямба поэмы «Анджело»).

А — Связь между частями составного подлежащего или дополнения: *Гаруну аль Рашиду, Был некто Анджело*; между частями составного сказуемого: *И странно было бы*; *наместником нарек*; между количественным числительным и существительным: *Я тысячу молитв*; между определяемым и согласованным определением: *Усердною мольбой*; *Но власть верховная*; между определяемым и несогласованным определением: *Молитвами любви*; *В искусстве властвовать*.

Б — Связь между глаголом и глагольным дополнением: *Решилась утолить*; между глаголом и прямым именным дополнением: *страдальца утешал*; *Свой долг исполнила*; между глаголом и косвенным именным дополнением: *Потворствовать греху*; *Согбенный старостью*; между глаголом и обстоятельством: *Носиться в пустоте*; *Я проще изъяснюсь*.

В — Связь между подлежащим и глагольным сказуемым: *Закон не умирал*; *Старик доказывал*; между подлежащим и неглагольным сказуемым: *Иль будешь — ничего*; *Они не суетны*.

Г — Связь между однородными членами предложения: *Тут милость, а не грех*; *Подумай и смирись*; *Но мыслит, молится*.

Д — Связь между обращением и предложением: *Помилуй, государь*; *Послушай, воротись*; между вводными словами и предложением: *К тому ж, и без речей*; между сравнительным оборотом и членом предложения: *спокойно, как на ложе*; *скорее, чем душою*; между причастным или деепричастным оборотом и предложением: *Несчастный, выслушав*; *Заплакав, Изабела*; между подчиненным предложением и главным: *И требовал, чтоб ты*; *Бог видит: ежели*; между сочиненными предложениями: *Что хочешь, говори, не пошатнуся я*; между самостоятельными предложениями: *Ты думаешь? Так вот*; *Представился. В цепях*; между репликами или главами: *Ах, Изабела! — Что?*; *А ныне! II. Размышлять*.

Разумеется, возможны и случаи, когда между словами в полустишии нет никакой синтаксической связи — они не объединены в словосочетание: *И часто утешать (несчастного ходила)*; *Он ей свидание (наутро назначал)*. Но их сравнительно немного: в «Анджело» — не более 2 % от всех двухсловных полустиший.

Все приведенные примеры подобраны из двухсловных полустиший, в которых, понятным образом, возможна только одна межсловесная синтаксическая связь. Таких полустиший в русском 6-ст. ямбе большинство (в 500 строках «Анджело» — 66 %). Однако, кроме них, имеются и однословные и трехсложные полустишия (соответственно, 3 % и 31 %). Однословные (*В уединении...*), разумеется, никаких междусловесных связей внутри полустишия не содержат. Трехсловные, наоборот, могут содержать и по две межсловесные связи, которые могут располагаться между начальным словом (Н), серединным (С) и конечным (К) различным образом:

1) связи НС и СК, узел связей — среднее слово: *Народ любил его* (НС — связь ***В***; СК — связь ***Б***); *предобрый старый Дук* (НС — связь ***Г***; СК — связь ***А***); *Так точно. Средство есть* (НС — связь ***Д***; СК — связь ***В***);

2) связи НС и НК, узел связей — начальное слово: *спасаю многих я* (НС — связь ***Б***; НК — связь ***В***); *угодных небу дев* (НС — связь ***Б***; НК — связь ***А***); *навел невольно дрожь* (обе связи — ***Б***);

3) связи СК и НК, узел связей — конечное слово: *Представят твой донос* (СК — связь ***А***; НК — связь ***Б***); *Пришла другая весть* (СК — связь ***А***; НК — связь ***В***); *Романы он любил* (СК — связь ***В***; НК — связь ***Б***);

кроме того, конечно, возможны случаи, когда отсутствует одна из этих связей (*Нередко добрый Дук*) или даже обе (*Пред светом снова к ним*). Тип (1) составляет в «Анджело» 48 % всех трехсловий, тип (2) — 12 %, тип (3) —19 %, неполносвязные типы — 21 %.

Когда полустишия сочетаются в стих, то между их словами перекидываются новые синтаксические связи. Они могут соединять начальные слова полустиший (НН), конечные слова (КК), начальное с конечным (НК), конечное с начальным (КН), реже — серединные слова. Примеры:

НН: ***Народа*** *своего* / ***отец*** *чадолюбивый* (связь ***А***); ***Стеснивший*** *весь себя* / ***оградою*** *законной* (связь ***Б***); *Но* ***власть*** *верховная* / ***не терпит*** *слабых рук* (связь ***В***);
НК: ***За брата*** *своего* / *наместника* ***молила*** (связь ***Б***); *И* ***мысли*** *грешные* / *в ней отроду* ***не тлели*** (связь ***В***); ***Склонилась*** *перед ним* / *и прочь идти* ***хотела*** (связь ***Г***);
КН: *А сам,* ***докучного*** / ***вниманья*** *избегая* (связь ***А***); *Лишь только* ***Анджело*** / ***вступил*** *воуправленье* (связь ***В***); *Все к лучшему* ***придет:*** / ***послушна*** *будь и верь* (связь ***Д***);
КК: *Младых* ***любовников*** / *свидетели* ***застали*** (связь ***Б***); *Когда-то* ***властвовал*** / *предобрый старый* ***Дук*** (связь ***В***); *И в ужас* ***ополчил,*** / *и милостью* ***облек*** (связь ***Г***);
СН: *Да, так... и* ***страсти*** *в нем* / ***кипят*** *с такою силой* (связь ***В***); СК: *Народ* ***любил*** *его* /*и вовсе* ***не боялся*** (связь ***Г***); НС: ***Что хуже*** *дедушек* / *с дня на день* ***были*** *внуки* (связь ***А***); КС: *Отшельница* ***была*** / *давно* ***знакома*** *с ней* (связь ***А***);
СС: *Из гроба* ***слышу*** *я* / *отцовский* ***голос***. *Точно...* (связь ***Б***);

кроме того, конечно, возможны случаи, когда из полустишия в полустишие перекидывается не одна, а две синтаксические связи (***Предайся*** *ж ты* ***моим*** / ***советам***. *Будь покойна* — связи НН и КН; ***Немедля узника*** / *приказывал* ***казнить*** — связи НК и КК), а изредка — наоборот, ни одной связи (*Но дева скромная и жарче и смелей...*). Тип НН составляет в «Анджело» 5 % строк, тип НК — 6 %, тип КН — 57 %, тип КК — 12 %, тип СН — 4 %; многосвязные строки — 13 %, несвязные — 3 %.

Наконец, кроме связей между словами в полустишии и полустишиями в стихе, следует учитывать и связи между стихами — те, которые приходятся на конец строки. Конечно, здесь преобладают самые слабые связи — типа ***Д***: *А доброте своей он слишком предавался.* (***Д***) *Народ любил его и вовсе не боялся.* Но возможны здесь и более сильные связи: *Народа своего отец чадолюбивый,* (***Г***) *Друг мира, истины, художеств и наук*; *Младая Изабела* (***В***) *В то время с важною монахиней сидела*; *Закон сей изрекал* (***Б***) *Прелюбодею смерть. Такого приговору*; и даже: *Влюбленный человек доселе мне казался* (***А***) *Смешным, и я его безумству удивлялся.*

(Необходимая оговорка. Во всех приводимых примерах и во всех нижеследующих подсчетах учитывались синтаксические связи только между словами, занимающими обычные ударные позиции в стихе. Кроме них, как известно, в стихе имеются и слова сверхсхемные, находящиеся на безударных позициях, но часто играющие важную синтаксическую роль: ***Друг*** *мира, истины*; ***Дук*** *это чувствовал*; ***Бог*** *дал ее речам*; ***Я*** *Клавдио сестра* Несмотря на их синтаксическую важность, мы их не принимали во внимание: в этих четырех полустишиях отмечались только синтаксические связи ***Г***, ***Б***, ***Б***, ***А***. Ритмическая подчиненность сверхсхемных слов, по нашему мнению, заставляет их и синтаксически ощущаться на особом, подчиненном уровне; соотношение этой навязанной подчиненности с реальной значимостью открывает возможности сложной художественной игры, подробности которой будут очень интересны для исследования. Но сейчас, при первом подступе, отвлекаться на это нет возможности.)

Исследования синтаксических связей в других размерах (в русском 4-ст. ямбе, 3-ст. амфибрахии, дольнике, свободном стихе, в английском 4-ст. и 5-ст. ямбе (об английском стихе см. [Скулачева 1989; Тарлинская 1984]) показали две общих закономерности. Во-первых, синтаксическая теснота стихового ряда нарастает к концу строки. Это выражается в том, что к концу стиха межсловесных связей становится больше, и они становятся теснее. Тенденция к этому имеется уже в синтаксисе колонов русской прозы и, видимо, является следствием предпочитаемого русским языком порядка слов; стих лишь усиливает эту общеязыковую тенденцию. Во-вторых, синтаксическая теснота стихового ряда ослабевает в середине строки, как бы разламывая стих синтаксической цезурой. Взаимодействием этих двух тенденций определяется синтаксический рисунок стиха. 6-ст. ямб — это размер с ритмической цезурой, которая служит хорошей опорой для синтаксической цезуры и тем усиливает вторую из названных тенденций. Этим он и интересен для анализа.

Материалом для обследования послужили два корпуса стихов Пушкина: во-первых, 500 строк (из 535) поэмы «Анджело», и во-вторых, 500 строк из стихотворений 1817—1824 гг.: «К Жуковскому», «Безверие», «К Чаадаеву», «К Овидию» и подражания древним («Дорида», «Дориде», «Нереида», «Муза», «Редеет об-

лаков...», «Красавица перед зеркалом», «Приметы», «Умолкну скоро я...», «Мой голос для тебя...», «Ты вянешь и молчишь…»). Как вспомогательный материал, был взят 3-ст. ямб — размер, строение которого аналогично строению полустишия 6-ст. ямба: 400 строк подряд из стихотворений «К моей чернильнице», «Фавн и пастушка», «К Дельвигу» и дополнительно 223 трехсловных строки из стихотворений «К Галичу», «К Батюшкову», «К Пущину», «Погреб», «Городок» (1814—1821).

Внутри этого материала раздельно подсчитывались: 1) синтаксические связи внутри полустиший, 2) синтаксические связи между полустишиями и 3) синтаксические связи между стихами (на концах строк, «кц»). Для синтаксических связей внутри полустиший подсчитывались раздельно: а) трехсловия (так называемая I ритмическая форма: *Предобрый старый Дук*) с выделением связей НС, СК и НК; б) двусловия с ударностью последней стопы (так называемые II и III ритмические формы: *Прелюбодею смерть... Законы поднялись...*); в) двусловия с пропуском ударения на последней стопе (только для первого полустишия — так называемая IV ритмическая форма: *Но власть верховная...*). Для синтаксических связей между полустишиями выделялись связи на позициях НН, НК, КН, КК: прочие (СН, СК и др.) по крайней их малочисленности не учитывались. Синтаксические связи между полустишиями в стихах с дактилической цезурой (т. е. с IV ритмической формой в первом полустишии) подсчитаны также отдельно.

Для каждой категории этого материала рассчитывался основной показатель — пропорция синтаксических связей ***А*** : ***Б*** : ***В*** : ***Г*** : ***Д***. По нему и проводилось сопоставление. Разновидности связей, входящие в каждую группу (например, в группе ***Б*** — между глаголом и прямым дополнением, косвенным дополнением, обстоятельством), как сказано, не учитывались: чрезмерная дробность материала делала бы ненадежными статистические показатели. Даже сейчас некоторые группы материала опасно невелики; но проверка по отдельным стопам позволяет надеяться, что основные закономерности достаточно устойчивы.

Все показатели пропорций ***А*** : ***Б*** : ***В*** : ***Г*** : ***Д*** (в процентах, с округлением до целых процентов) представлены в таблице. В конце каждой строки (курсивом) — абсолютное число учтенных межсловесных связей.

		Связи внутри полустиший													*Связи между полустишиями*					
		1-е полустишие						*2-е полустишие*												
		А	*Б*	*В*	*Г*	*Д*	*Число связей*	*А*	*Б*	*В*	*Г*	*Д*	*Число связей*		*А*	*Б*	*В*	*Г*	*Д*	*Число связей*
Ранние стихи																				
	НС	25	23	19	3	30	*72*	45	23	17	2	13	*99*	НН	6	51	20	20	3	*66*
I ф.	СК	50	27	18	1	4	*106*	64	19	14	2	1	*132*	НК	14	51	25	9	1	*73*
	НК	15	46	15	22	2	*41*	37	46	14	3	0	*91*	КН	13	30	8	10	39	*204*
II III ф.		37	43	3	8	9	*176*	56	31	3	7	3	*310*	КК	33	42	13	9	3	*144*
IV ф.		58	23	4	4	11	*130*	–	–	–	–	–	–	кц	0	10	8	15	67	*500*
«Анджело»																				
	НС	16	35	18	6	25	*110*	13	30	19	8	30	*113*	НН	9	72	9	10	0	*47*
I ф.	СК	32	31	21	4	12	*103*	32	31	17	6	14	*126*	НК	6	76	14	4	0	*50*
	НК	7	73	20	0	0	*41*	15	63	15	0	2	*48*	КН	10	17	3	9	61	*324*
II–III ф.		34	45	8	3	10	159	33	40	8	10	9	*307*	КК	19	49	25	7	0	*90*
IV ф.		48	28	11	3	10	110	–	–	–	–	–	–	кц	1	16	10	14	59	*500*

Связи между полустишиями при дактилической цезуре

3-ст. ямб							*Число связей*	Ранние стихи						*Число связей*	«Анджело»					*Число связей*
	НС	23	30	15	9	23	*208*	НН	0	58	21	21	0	*24*	8	69	15	8	0	*13*
I ф.	СК	57	22	13	3	5	*331*	НК	13	54	19	11	3	*37*	14	71	14	0	0	*14*
	НК	29	53	16	1	1	*156*	КН	25	22	11	11	31	*67*	15	16	3	9	57	*115*
II III ф.		41	36	9	7	7	*229*	КК	44	32	10	6	2	*50*	19	68	13	0	0	*31*

Рассмотрим, какие тенденции обнаруживают два крайних типа синтаксической связи: самый тесный ***А*** и самый слабый ***Д***.

Самый тесный тип связи ***А*** (преимущественно определительные связи) варьирует следующим образом:

1) Внутри полустишия выше всего процент связи ***А*** в двусловиях IV ритмической формы (*Но власть верховная...*). В двусловиях II—III ритмической формы (*Усердною мольбой...*) доля ее уменьшается, и она по большей части уже не преобладает над другими. В трехсловиях она меньше на позиции НС и больше (почти вдвое) на позиции СК: синтаксическая теснота нарастает к концу полустишия. Там, где доля связи ***А*** сильно понижается, за ее счет повышается следующая по тесноте степень связи — ***Б*** (сильнее всего — на позиции НК в трехсловиях «Анджело»).

2) Из двух полустиший в раннем стихе тесные связи ***А*** заметно больше места занимают во втором: синтаксическая теснота нарастает не только к концу полустишия, но и к концу стиха. В стихе «Анджело» эта тенденция исчезает, степень тесноты в обоих полустишиях уравнивается.

3) Между двумя полустишиями тесные связи ***А*** сильнее всего на позиции КК — т. е. опять тяготеют к концу полустиший и стиха. Эта тенденция заметнее в раннем стихе и опять-таки бледнеет в «Анджело». Вообще от раннего к позднему стиху нелинейные связи НН и КК, подчеркивающие параллельность, самостоятельность полустиший, становятся реже, а линейная связь КН, подчеркивающая их слитность, — чаще. Соотношение КН : (НН + КК) в раннем стихе — 5 : 5, в «Анджело» — 7 : 3. Наконец, между двумя стихами (в конце строки) тесные связи неуместны, и доля их, разумеется, ничтожна.

4) От раннего стиха к «Анджело» доля тесных связей убывает почти во всех сравнимых случаях. Можно предположить, что это связано с общим убыванием прилагательных от статичных ранних стихотворений к динамичному «Анджело»: в «К Овидию» и «К Жуковскому» мы находим по 78—79 прилагательных на сотню стихов, в «Анджело» — 56 на сотню в повествовании и 48 в диалоге. За счет этого нарастает обычно следующая по тесноте степень связи — ***Б***: вместо строк типа «*Народа своего отец чадолюбивый...*» (с определениями) учащаются строки типа «*Его приветствует, перебирая четки...*» (с дополнениями и обстоятельствами). Стих становится как бы расслабленным, причем равномерно расслабленным. Цезурная позиция не составляет исключения: связь КН между полустишиями отнюдь не становится тесней. Сейчас мы увидим, что даже наоборот.

Самый слабый тип связи ***Д*** (преимущественно — между предложениями и оборотами) варьирует следующим образом.

1) Внутри полустиший выше всего процент связи ***Д*** в трехсловиях, на позиции НС, т. е. ближе к началу полустишия. Фразы типа *Что делать? Долго Дук...* встречаются чаще, чем *Ваш брат в тюрьме. — За что?* — вдвое чаще в «Анджело», в 7 раз и больше — в раннем стихе. То есть, как и в других размерах, стих предпочитает нарушить ровность своего течения в начале, чтобы успеть восстановить ее в сознании читателя к концу; в ранних стихах забота об этом проявляется больше. В двусловиях (*Несчастный? почему?..*) ощущение начала и конца полустишия размыто, поэтому они меньше притягивают к себе паузы ***Д***. Опять-таки синтаксическая теснота нарастает к концу полустишия (а в 3-ст. ямбе — строки).

2) Из двух полустиший к таким синтаксическим рассечениям более склонно первое — во всяком случае, в раннем стихе. (Опять-таки синтаксическая теснота нарастает к концу стиха.) В «Анджело» эта разница между полустишиями сглаживается: если в раннем стихе в начале первого полустишия паузы ***Д*** были так же часты, как тесноты А, но в начале второго полустишия тесноты ***А*** решительно преобладали, — то в «Анджело» паузы преобладают над теснотами в начале обоих полустиший и вдобавок начинают повышаться даже в конце обоих полустиший.

3) Между двумя полустишиями синтаксическое рассечение ***Д***, разумеется, царствует на ритмической цезуре — на позиции КН. В раннем стихе оно там

составляет две пятых всех межсловесных связей, в «Анджело» — три пятых; таким образом, между полустишиями не только исчезают другие позиционные типы связей (НН, НК, КК), но и ослабляется эта, основная, КН. Другая позиция, где синтаксическая пауза ***Д*** естественно господствует, — это, конечно, межстиховая, конец стиха. Любопытно, что здесь она в «Анджело» по сравнению с ранним стихом даже убывает (как будто в виде компенсации усилению цезуры): учащаются такие случаи, как *Влюбленный человек доселе мне казался / Смешным...* Но этот сдвиг сравнительно невелик.

4) От раннего стиха к «Анджело», таким образом, доля синтаксических разрывов ***Д*** нарастает почти во всех сравнимых случаях. Фразы становятся отрывистей, короче. Можно предположить, что это связано с общим укорочением фраз в динамическом диалоге: в двух ранних посланиях на сотню стихов приходится 47—54 предложений, в «Анджело» — 48 в повествовании и целых 122 в диалоге. Больше всего это нарастание дробности — на цезуре, самом привычном для этого месте стиха; но отсюда она проникает и внутрь полустиший, начиная с их зачинов. Из двух тенденций синтаксической организации стиха первая, к нарастанию тесноты в конце, как мы видели, от раннего стиха к позднему не усиливается; вторая же, к ослаблению тесноты на середине, как мы видим, усиливается, и весьма заметно. Взаимодействие этих двух изменений и определяет перестройку синтаксиса пушкинского 6-ст. ямба от ранних стихов к «Анджело».

Что касается остальных типов межсловесных связей (***Б***, ***В*** и ***Г***), то о них можно сказать немногое. Роль связей ***Б*** (дополнительных и обстоятельственных) сводится, по-видимому, к тому, что с падением определительных связей ***А*** именно связи ***Б*** принимают на себя роль главных носителей синтаксической тесноты. Связи ***В*** (предикативные) обнаруживают удивительную устойчивость, они почти не меняются ни в каких рубриках нашего материала: они как бы лежат на золотой середине между тесными связями ***А***, ***Б*** и слабыми связями ***Д***. Связи ***Г*** (между однородными членами предложения) сравнительно немногочисленны, и природа их остается неясной.

Установив, таким образом, что от раннего пушкинского 6-ст. ямба к «Анджело» синтаксическая дробность усиливается, и при этом в первую очередь на цезуре, мы приходим к любопытному психологическому парадоксу. Параллельно с этой синтаксической эволюцией стиха шла другая, ритмическая: нарастание дактилической цезуры, т. е. пропусков ударений в конце первого полустишия. Традиционная мужская цезура ритмически разламывала стих на две двухвершинные половины: *В одном из городов / Италии счастливой...*». Развивающаяся дактилическая цезура ритмически сливала стих в единую трехвершинную плавность: *...Когда-то вла/ствовал предоб/рый старый Дук/...* Эти два звучания соотносятся совершенно так же, как во французском стихе «классический» александрийский 6 + 6 и «романтический» 4 + 4 + 4; только во французском стихе определяющей является сила словоразделов, а в русском — сила ударений. Вот эту-то последнюю разницу

и оказалось нелегко почувствовать при интуитивном восприятии. Ритмическую слитность хотелось принять за синтаксическую. Такой крупнейший стиховед, как К. Тарановский, предположил, что ритмическое слияние полустиший в позднем 6-ст. ямбе сопровождается синтаксическим слиянием, и подкрепил это подборкой примеров из «Анджело». В. Викери [Викери 1973; здесь же ссылки на прежнюю литературу] усомнился в этом и предположил, что нарастание ритмической слитности, наоборот, компенсируется синтаксической расчлененностью; он подкрепил это статистикой расположения определительных конструкций в 6-ст. ямбе XVIII в. от Тредиаковского до Озерова. Наше более систематическое обследование синтаксиса пушкинского 6-ст. ямба полностью подтверждает предположение Викери: ритмическая и синтаксическая плавность стиха не параллельны друг другу, а компенсаторны: чем больше первая, тем меньше вторая. На слух, до статистических подсчетов уловить это оказалось невозможным.

Последние сомнения здесь устраняет подсчет синтаксических связей между полустишиями в стихах с дактилической цезурой: из таблицы видно, что они почти не отличаются от суммарных данных. Больше того: если взять раздельно показатель синтаксического разрыва ***Д*** на цезуре КН в стихах с мужской и дактилической цезурой, то для раннего стиха он будет равняться, соответственно, 39 и 31 %, а для «Анджело» — 61 и 57 %: синтаксический разрыв на дактилической цезуре, действительно, несколько слабее, чем на мужской, но разница эта в раннем стихе как раз сильнее, а в «Анджело» сглаживается.

В заключение — неизбежный вопрос: насколько типичен стих «Анджело» для позднего 6-ст. ямба Пушкина в целом? В. Викери настаивал, что он нетипичен: «Анджело» — уникальный синтаксический эксперимент, вдохновленный французским романтизмом. Это — преувеличение. Для сравнения мы обследовали 300 строк из мелких стихотворений Пушкина 1830-х годов («Из Пиндемонти», «Отцы-пустынники...», «Когда за городом...», «Мирская власть», «Как с древа сорвался...», «Полководец», «Странник», «И дале мы пошли...», «Пора, мой друг, пора...», «Нет, я не дорожу…», «Ответ анониму»). Из прилагаемой таблицы видно: основной признак, доля синтаксических разрывов ***Д***, дает на цезуре (позиция КН) показатель в точности средний между ранним стихом и «Анджело», а на конце строки — показатель, более близкий к «Анджело», чем к раннему стиху. Что касается пропорций ***А : Б : В : Г : Д*** в остальных сравнимых случаях, то расхождения замечаются лишь в соотношении связей ***А*** (определительных) и ***Б*** (дополнительно-обстоятельственных); и здесь из 12 случаев поздний стих 4 раза сближается с «Анджело», 4 раза с ранним стихом и 4 раза занимает промежуточное положение. Видимо, приходится считать, что описанные нами сдвиги в синтаксическом строении 6-ст. ямба — общая тенденция позднего пушкинского стиха, и в «Анджело» она лишь доходит до предела. Насколько характерна такая эволюция для всего русского 6-ст. ямба XVIII—XIX вв. — это можно будет сказать лишь после более широких обследований и сопоставлений.

Поздние стихи

		Связи внутри полустиший													Связи между полустишиями					
		1-е полустишие						2-е полустишие												
		А	*Б*	*В*	*Г*	*Д*	*Число связей*	*А*	*Б*	*В*	*Г*	*Д*	*Число связей*		*А*	*Б*	*В*	*Г*	*Д*	*Число связей*
I ф.	НС	24	28	22	2	24	*46*	28	34	10	8	22	*50*	НН	6	62	13	13	6	*47*
	СК	36	35	21	0	8	*63*	52	18	16	12	2	*91*	НК	15	45	18	25	0	*40*
	НК	28	36	28	8	0	*25*	20	60	12	8	0	*40*	КН	11	32	6	2	49	*144*
II–III ф.		21	47	7	8	17	*88*	52	27	8	9	4	*173*	КК	21	50	8	5	16	*103*
IV ф.		44	22	9	10	15	*81*	–	–	–	–	–	–	кц	0	12	11	16	61	*300*

СЛОВОРАЗДЕЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ В 4-СТОПНОМ ЯМБЕ РУССКИХ ПОЭТОВ

Ритмика 4-стопного ямба — одна из самых изученных областей русского стихосложения. Именно на материале 4-стопного ямба сделал свои первопроходческие исследования Андрей Белый («Символизм», 1910), его работу продолжили Б. Томашевский («Ритмика 4-ст. ямба по наблюдениям над стихом “Евгения Онегина”», 1917) и Г. Шенгели («Трактат о русском стихе», 1919, 1923), завершителем стал К. Тарановский («Руски дводелни ритмови», 1953), позднейшие ученые добавили материала по советской и эмигрантской поэзии XX в. Эволюция ритма 4-стопного ямба от Ломоносова и Тредиаковского до Вознесенского и Евтушенко исследована во всех подробностях: подсчитан профиль ударности стоп для каждого поэта, часто — по отдельности для отдельных произведений и периодов его творчества, установлено место каждой группы текстов в общем развитии этого размера: от господства «рамочного» ритма *Изволила Елисавет* в XVIII в. к господству «альтернирующего» ритма *Адмиралтейская игла* в XIX в. и к сосуществованию этих двух ритмов (в смягченном виде) в XX в. Все эти данные опубликованы и доступны исследователям.

Однако все это относится лишь к ритму ударений в 4-стопном ямбе. Следующий уровень его строения, ритм словоразделов, исследован гораздо хуже. Он гораздо разнообразнее и поэтому труднее поддается статистическим обобщениям. Андрей Белый, по-видимому, не делал подсчетов по словораздельным вариациям и ограничился лишь тонкими, но разрозненными замечаниями. Б. Томашевский опубликовал статистику словораздельных вариаций по «Евгению Онегину», Г. Шенгели — по ряду произведений Державина, Жуковского, Пушкина, Баратынского, Языкова, Лермонтова, Тютчева, Фета, Бунина, Блока, Белого, Северянина. Это до сих пор самая большая публикация материала по ритму словоразделов русского стиха. Однако для статистических обобщений она все же недостаточна. Так, для полноударной I формы 4-стопного ямба, имеющей 8 словораздельных вариаций, у него обследованы по Державину лишь 615 строк, по Баратынскому — 280, по Блоку — 250, по Языкову — 170, по Бунину — 112. Кроме того, данные его не вполне надежны: не раз отмечалось, что он склонен завышать ударность служебных частей речи и, соответственно, частоту прилегающих словоразделов. Что касается К. Тарановского, то он сообщает лишь суммарную частоту словоразделов после 2-го, после 3-го (и т. д.) слога строки 4-стопного ямба, не делая различия между семью ритмическими формами этого размера; это не позволяет проследить главного: как ведут себя словоразделы порознь в коротких, 1-сложных, и в длинных, 3-сложных, междуударных интервалах. А. Н. Колмогоров с учениками разработал сложную методику реконструкции пропорций реальных словораздельных вариаций по данным Тарановского, но эти правила еще не опубликованы и для стиховедов пока недоступны. Реконструкция

распределения ритмических форм и ритмических словораздельных вариаций ямба и других классических размеров по средней ударности стиха или профилю ударности была осуществлена А. В. Прохоровым [Прохоров 1984].

Когда нам пришлось изучать эволюцию ритма словоразделов в русском 4-стопном ямбе [Гаспаров 1974: 207—218], то в нашем распоряжении были только данные Шенгели; их пришлось сгруппировать по двум периодам (от Державина до Пушкина и от Баратынского до Фета), чтобы получить сколько-нибудь статистически надежные количества. Все равно это дало результаты: удалось показать для коротких, 1-сложных, интервалов постепенный сдвиг словоразделов влево, к стопобойному ритму, а для длинных, 3-сложных, — в III форме сдвиг влево, усиление женских окончаний слов, а в IV форме сдвиг вправо, усиление дактилических окончаний слов. Дополнительные наши подсчеты по ямбу XVIII в. [Гаспаров 1997, III: 158—180], как кажется, подтвердили эти тенденции. Однако проверка и уточнение этих результатов — еще впереди.

Едва ли не всякому стиховеду, занимающемуся классическим русским стихом, приходилось самостоятельно, для себя, размечать и подсчитывать словораздельные вариации в исследуемых стихах. Приходилось это и нам, уже после выхода книги 1974 г. Постепенно этих подсчетов накопилось довольно много. Мы решаемся опубликовать их — хотя бы для того, чтобы привлечь внимание к такой пренебрегаемой теме, как ритм словоразделов. Конечно, будущим исследователям понадобятся и более детальные данные — с дифференциацией по отдельным жанрам и произведениям; недавние работы С. Е. Лялина показывают, как плодотворен их анализ. Но для общей картины эволюции словораздельного ритма могут пригодиться и такие массивы текстов, как описанные здесь. Объемы материала здесь большие — больше, чем у Шенгели; критерии разметки ударений и словоразделов соответствуют тому консенсусу, который установился в русском стиховедении с 1960-х гг., после работ А. Н. Колмогорова; ошибки при подсчетах («утечка строк»), наверное, есть, но, хочется надеяться, не искажающие общую картину.

Словораздельные вариации в нижеследующих таблицах пронумерованы по Колмогорову — Прохорову (а не по Шенгели): первая цифра означает номер ритмической формы, по положению ударений, вторая — номер словораздельной вариации, по положению словоразделов между этими ударениями. Вот примеры их звучания; м(ужские), ж(енские), д(актилические) и г(ипердактилические) словоразделы обозначаются строчными буквами в 1-сложных и прописными буквами в 3- и 5-сложных междуударных интервалах.

I.1 (*ммм*)	Одним дыша, одно любя...
I.2 (*ммж*)	Пади, пади! — раздался крик...
I.3 (*мжм*)	Залить горячий жир котлет...
I.4 (*мжж*)	Вина кометы брызнул ток...
I.5 (*жмм*)	Долгами жил его отец...
I.6 (*жмж*)	Внемлите мой печальный глас...
I.7 (*жжм*)	Держите прямо свой лорнет!..
I.8 (*жжж*)	Летают ножки милых дам...

2.1 (*-мм*) Предупреждать зари восход...
2.2 (*-мж*) И возбуждать улыбку дам...
2.3 (*-жм*) Карикатуры всех гостей...
2.4 (*-жж*) Заимодавцев жадный полк...

3.1 (*Мм*) У нас немудрено блеснуть.
3.2 (*Мж*) Блестит великолепный дом...
3.3 (*Жм*) Почетный гражданин кулис...
3.4 (*Жж*) Позвольте познакомить вас...
3.5 (*Дм*) В Молдавии, в глуши степей...
3.6 (*Дж*) Поэзии священный бред...
3.7 (*Гм*) Прокрадывался луч дневной...
3.8 (*Гж*) Оставшуюся каплю взять...

4.1 (*мМ*) Разбить сосуд клеветника...
4.2 (*мЖ*) Его бобровый воротник.
4.3 (*мД*) Душой исполненный полет...
4.4 (*мГ*) Его тоскующую лень...
4.5 (*жМ*) Толпою нимф окружена...
4.6 (*жЖ*) С ученым видом знатока...
4.7 (*жД*) Журчанье тихого ручья...
4.8 (*жГ*) Живее творческие сны...

6.1 (*-М*) Удивлена, поражена...
6.2 (*-Ж*) Уединенный кабинет...
6.3 (*-Д*) Уединенные поля...
6.4 (*-Г*) Законодательнице зал...

7.1 (*М-*) Пред ним коленопреклонен...
7.2 (*Ж-*) На долгих иль на почтовых...
7.3 (*Д-*) Охотники до похорон...
7.4 (*Г-*) Возлюбленная тишина...

Из Ломоносова, Сумарокова (по «Полному собранию всех сочинений» 1787) и Державина взяты все оды, написанные 10-стишиями *AbAbCCdEEd* (для Ломоносова — начиная с 1745 г.). Из Жуковского — произведения 1814—1833 гг. Лирика Пушкина — начиная с 1817 г., без эпических стихотворений, эпиграмматических мелочей и незавершенных набросков. В «поздних поэмах» Пушкина объединены «Граф Нулин», «Езерский», «Медный всадник» и «Тазит». Лирика Языкова обследована за 1825—1829 гг., лирика Тютчева — с 1825 г. (только стихотворения, написанные 4-стишиями и 8-стишиями *AbAb*), лирика и поэмы Лермонтова — с 1832 г. Для Фета и Некрасова взяты стихи только из так называемого основного корпуса их стихотворений. Из Блока обследованы все три тома лирики, из Брюсова — стихи 1900—1917 гг. Данные по Ломоносову, Сумарокову и Державину были напечатаны в статье 1982 г. «Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII века [Гаспаров 1997, III: 158—180], остальные публикуются впервые.

	Ломоносов		Сумароков		Державин		Жуковский		Пушкин лирика		Пушкин «Руслан»		Пушкин Южн. поэмы		Пушкин «Онегин»		Пушкин «Полтава»		Пушкин Поздн. поэмы	
	муж.	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*	*муж.*	*жен.*
1.1	61	38	58	37	84	57	139	86	81	105	54	86	55	91	90	141	39	55	36	44
1.2	45	52	77	39	80	47	124	47	52	73	48	63	41	40	61	98	20	35	20	24
1.3	63	34	46	20	46	29	86	56	84	54	34	55	31	34	52	55	35	30	26	22
1.4	33	29	56	44	47	30	71	31	50	49	55	30	66	31	64	60	27	23	19	18
1.5	59	36	56	46	70	54	125	76	61	67	54	63	56	61	88	94	38	44	32	39
1.6	35	44	45	37	40	29	74	35	44	40	27	44	19	30	47	60	20	16	15	14
1.7	59	37	54	34	67	34	92	50	79	58	58	53	35	31	65	79	30	33	34	31
1.8	23	40	52	40	40	27	79	28	43	27	65	27	33	26	64	62	16	25	23	22
Всего	*378*	*310*	*444*	*297*	*474*	*307*	*790*	*409*	*494*	*473*	*395*	*421*	*336*	*344*	*531*	*649*	*225*	*261*	*205*	*214*
2.1	12	7	18	13	21	15	42	43	32	58	39	35	21	29	71	52	22	19	17	14
2.2	6	12	14	2	17	14	36	20	28	42	22	19	13	8	39	40	11	11	17	14
2.3	8	9	18	10	14	14	42	24	31	22	12	10	8	12	43	20	3	9	9	1
2.4	10	8	22	19	20	22	24	16	20	10	11	8	8	14	31	29	6	8	9	8
Всего	*36*	*36*	*72*	*44*	*72*	*65*	*144*	*103*	*111*	*132*	*84*	*72*	*50*	*63*	*184*	*141*	*42*	*47*	*52*	*38*
3.1	15	7	8	6	21	16	19	11	10	6	6	7	3	7	9	8	2	3	3	5
3.2	24	21	23	16	17	18	22	15	7	5	7	4	3	2	16	21	2	1	1	1
3.3	114	58	67	65	94	66	95	62	42	37	57	53	47	34	103	58	16	12	18	11
3.4	70	61	67	62	59	45	88	41	46	27	50	15	36	10	92	43	17	7	15	9
3.5	84	63	57	39	69	46	83	55	12	21	15	17	8	15	37	37	2	7	3	3
3.6	47	81	64	47	35	27	69	51	13	19	22	32	16	12	34	49	6	2	6	7
3.7	2	2	6	–	4	2	2	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
3.8	5	3	5	5	4	3	1	1	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–
Всего	*361*	*296*	*297*	*240*	*303*	*223*	*379*	*238*	*130*	*115*	*157*	*129*	*113*	*80*	*291*	*216*	*45*	*32*	*46*	*36*

	Ломоносов		Сумароков		Державин		Жуковский		Пушкин лирика		Пушкин «Руслан»		Пушкин Южн. поэмы		Пушкин «Онегин»		Пушкин «Полтава»		Пушкин Поздн. поэмы	
	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.
4.1	45	16	24	9	44	24	98	80	38	45	26	32	21	20	62	65	17	23	15	13
4.2	168	85	154	92	143	87	298	168	175	199	159	164	101	91	288	234	98	84	87	74
4.3	127	71	108	55	68	50	2566	151	170	166	99	123	75	81	115	167	52	50	46	65
4.4	23	–	15	1	7	3	17	22	12	36	3	18	4	17	15	28	5	4	–	6
4.5	27	16	28	13	25	13	67	41	24	35	19	24	18	26	53	39	8	14	12	7
4.6	218	118	182	111	156	101	318	191	200	183	206	208	138	138	393	124	88	99	78	52
4.7	150	86	111	105	78	51	327	189	225	155	205	164	142	121	347	215	109	73	69	64
4.8	7	–	13	4	4	3	19	21	2	9	1	5	3	3	7	18	2	3	1	4
Всего	*765*	*392*	*635*	*390*	*525*	*332*	*1400*	*863*	*846*	*828*	*718*	*738*	*502*	*497*	*1280*	*890*	*378*	*350*	*308*	*285*
6.1	3	1	5	3	7	4	39	35	18	20	9	6	5	8	43	25	8	7	8	6
6.2	29	10	33	34	25	22	134	68	59	54	24	24	28	21	139	66	21	19	37	28
6.3	20	23	20	15	38	20	122	94	56	72	24	29	29	32	131	58	27	21	26	25
6.4	2	1	2	1	2	1	7	6	7	9	2	4	2	7	7	8	1	4	–	–
Всего	*54*	*35*	*60*	*53*	*72*	*47*	*302*	*203*	*140*	*155*	*59*	*63*	*64*	*68*	*320*	*157*	*57*	*51*	*71*	*59*
7.1	5	2	1	–	–	1	–	–	–	1	–	2	–	–	–	1	–	–	–	–
7.2	24	15	31	6	2	–	1	–	1	1	8	3	–	–	6	–	1	1	–	–
7.3	8	2	4	3	11	4	40	67	3	3	12	20	1	2	6	10	–	–	1	1
7.4	–	–	2	1	2	–	12	17	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Всего	*37*	*19*	*38*	*10*	*15*	*5*	*53*	*84*	*4*	*5*	*20*	*25*	*1*	*2*	*12*	*11*	*1*	*1*	*1*	*2*

		Баратынский			Языков		Лермонтов		Тютчев		Фет		Некрасов		Блок		Брюсов	
	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.
1.1	53	41	84	82	98	107	291	193	56	58	75	71	82	104	119	137	110	153
1.2	37	41	39	31	54	67	173	123	25	27	44	59	52	75	69	134	81	155
1.3	32	34	58	52	52	43	161	91	40	34	44	41	45	38	40	58	46	81
1.4	47	30	52	43	51	36	110	87	28	33	26	35	39	44	51	82	70	118
1.5	42	40	66	51	60	58	200	142	47	31	40	45	72	62	76	65	74	102
1.6	33	21	25	26	40	33	108	68	31	32	21	22	58	63	58	80	66	92
1.7	29	31	67	48	42	24	178	89	35	22	36	22	60	38	64	49	69	32
1.8	34	35	53	37	32	18	105	74	44	28	21	26	44	29	59	154	63	94
Всего	*307*	*273*	*444*	*370*	*429*	*386*	*1326*	*867*	*306*	*265*	*307*	*321*	*452*	*453*	*536*	*759*	*579*	*827*
2.1	47	42	44	47	53	46	152	78	30	22	51	50	52	42	61	71	36	43
2.2	34	25	26	24	22	29	80	71	11	18	25	29	25	32	40	74	38	74
2.3	25	20	43	19	33	24	64	30	19	12	23	13	35	17	32	31	27	27
2.4	30	12	30	28	20	16	54	24	17	25	14	25	35	21	35	46	28	26
Всего	*136*	*99*	*143*	*118*	*128*	*115*	*350*	*203*	*77*	*77*	*113*	*117*	*147*	*112*	*168*	*367*	*129*	*170*
3.1	–	1	1	1	1	2	9	11	5	10	4	8	7	10	16	6	12	11
3.2	1	1	2	1	5	1	15	5	8	7	7	4	11	16	10	10	16	12
3.3	4	3	29	8	10	2	137	83	31	27	37	24	60	52	54	44	84	63
3.4	6	1	15	12	14	5	78	27	38	23	37	25	44	41	82	68	80	61
3.5	1	2	6	2	9	7	42	21	14	12	1	8	8	11	42	22	43	42
3.6	–	1	9	5	17	7	31	20	4	14	2	2	16	7	28	41	51	34
3.7	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	3	1	4	–
3.8	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1	–	–	2	1	1	6	7	5
Всего	*12*	*9*	*62*	*29*	*56*	*24*	*313*	*168*	*100*	*94*	*88*	*71*	*148*	*138*	*236*	*198*	*297*	*228*

	Баратынский				Языков		Лермонтов		Тютчев		Фет		Некрасов		Блок		Брюсов	
	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.	муж.	жен.
4.1.	24	22	36	34	83	89	117	72	26	38	28	43	36	21	41	47	36	48
4.2.	101	120	155	154	287	319	556	287	112	135	131	102	243	145	229	171	202	160
4.3.	104	98	163	102	311	283	404	213	85	63	99	88	177	70	190	146	188	121
4.4.	8	20	12	18	34	76	22	25	8	10	4	31	7	16	21	54	14	32
4.5.	9	22	17	20	52	30	94	49	28	31	23	20	22	19	36	17	26	27
4.6.	103	120	185	167	300	231	566	263	113	105	157	130	252	111	225	170	224	163
4.7.	133	100	203	66	309	256	517	284	100	92	142	101	252	116	255	159	208	182
4.8.	8	15	12	18	21	46	22	23	4	16	7	11	9	15	16	35	15	32
Всего	*490*	*517*	*783*	*579*	*1297*	*1330*	*2298*	*1216*	*476*	*490*	*591*	*526*	*998*	*513*	*1013*	*799*	*913*	*765*
6.1.	7	15	14	23	33	29	48	25	20	21	14	31	29	22	23	26	17	11
6.2.	58	64	76	66	136	117	198	92	63	57	43	58	115	44	81	72	61	59
6.3.	53	41	51	46	161	143	137	83	82	65	57	36	69	33	69	63	40	27
6.4.	1	9	8	11	7	29	4	9	10	17	2	9	4	10	11	15	4	5
Всего	*119*	*129*	*149*	*146*	*337*	*318*	*387*	*209*	*175*	*160*	*116*	*134*	*217*	*109*	*184*	*176*	*122*	*102*
7.1.	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	1	–	1	–	1	–	–
7.2.	–	–	–	1	–	–	–	1	–	1	1	1	1	2	–	–	1	3
7.3.	–	2	4	2	8	8	12	7	2	5	1	1	2	3	11	7	4	7
7.4.	–	–	–	1	–	–	2	1	–	1	–	–	–	–	9	3	1	2
Всего	–	*2*	*4*	*4*	*8*	*9*	*14*	*9*	*2*	*7*	*2*	*3*	*3*	*6*	*20*	*11*	*6*	*12*

Эти цифры позволяют пересмотреть те данные по ритмике словоразделов, которые были получены нами в книге 1974 г. по материалам Шенгели. Все отмеченные там тенденции при пересмотре подтверждаются, общая картина эволюции системы словоразделов остается прежней, однако появляется возможность уточнить некоторые хронологические рубежи этой эволюции. Далее приводятся суммарные показатели (в процентах) словоразделов каждого вида на каждой из 6 внутренних позиций строки 4-стопного ямба — в сопоставлении с теоретической вероятностью их частоты, рассчитанной по методике Томашевского — Колмогорова [Гаспаров 1974: 21—24]. В строке «XVIII в.» объединены данные по Ломоносову, Сумарокову и Державину, в строке «XX в.» — по Блоку и Брюсову; как группируются данные по XIX в., будет сказано далее.

	С мужскими окончаниями								*С женскими окончаниями*							
Форма I:	*м*	*ж*	*м*	*ж*	*м*	*ж*	*диер.*	*строк*	*м*	*ж*	*м*	*ж*	*м*	*ж*	*диер.*	*строк*
теор.	62	38	58	42	62	38	(61)		63	37	54	46	42	58	(53)	
XVIII в.	54	46	55	45	56	44	(55)	1296	50	50	56	44	50	50	(52)	914
XIX в. (1)	52	48	52	48	57	43	(54)	4033	56	44	58	42	63	37	(59)	3679
XIX в. (2)	56	44	58	42	61	39	(58)	2514	60	40	64	36	56	44	(60)	2027
XX в.	53	47	59	41	54	46	(55)	1115	58	42	58	42	43	57	(53)	1586

В полноударной I форме подтверждается тенденция к усилению мужских, стопобойных словоразделов (в классической терминологии — «диерез»). В строках с мужскими окончаниями чередование более частых мужских и более редких женских словоразделов задано уже в теоретической модели, и реальный стих воспроизводит его, слегка смягчая. В строках с женскими окончаниями модель дает перебой в конце строки (на последней стопе мужской словораздел не чаще, а реже женского); реальный стих XVIII в. (отчасти) и XX в. воспроизводит эту картину, но реальный стих XIX в. отклоняется от нее: в нем женские строки копируют стопобойный словораздельный ритм мужских строк. Этапы усиления мужских словоразделов: XIX в. — (1) Жуковский, Пушкин, Баратынский, Тютчев; (2) Языков, Лермонтов, Фет, Некрасов. После этого XX в. возвращается к ритму XVIII в.

	С мужскими окончаниями							*С женскими окончаниями*						
Форма III:	*М*	*Ж*	*Д*	*Г*	*м*	*ж*	*строк*	*М*	*Ж*	*Д*	*Г*	*м*	*ж*	*строк*
теор.	10	50	36	4	71	29		10	49	37	4	51	49	
XVIII в.	11	49	37	3	56	44	961	11	47	40	2	49	51	759
XIX в. (1)	11	48	40	1	53	47	379	И	43	45	1	55	45	238
XIX в. (2)	09	69	22	0	50	50	782	12	52	36	0	56	44	608
XIX в. (3)	10	69	21	0	54	46	779	15	62	22	1	57	43	533
XX в.	10	56	31	3	48	52	533	9	55	33	3	44	56	426

В III форме подтверждается тенденция к усилению женского словораздела в первом интервале, т. е. к укорочению начального слова. Чем короче слово, тем (по предположению Р. Якобсона) менее ощутимо ударение на нем, потому что ударный слог в нем противопоставляется меньшему количеству безударных слогов. Если это так, то, может быть, это ослабление начального слова связано с перестройкой ударного ритма стиха — с переходом от рамочного ритма XVIII в. (*xX xx xx xX*) к альтернирующему ритму XIX в. (*xx xX xx xX*). XVIII в. близко воспроизводит ритм, заданный языковой моделью, Жуковский здесь еще следует ритму XVIII в., но затем начинается усиление словораздела «Ж», скачкообразное в мужских строках, плавное в женских. Его этапы: XIX в. — (1) Жуковский; (2) Пушкин; (3) Баратынский, Языков, Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов. После этого XX в. возвращается к ритму модели и XVIII в.

	С мужскими окончаниями								*С женскими окончаниями*							
Форма IV:	*м*	*ж*	*М*	*Ж*	*Д*	*Г*	*д + г*	*строк*	*м*	*ж*	*М*	*Ж*	*Д*	*Г*	*д + г*	*строк*
теор.	52	48	7	50	40	3	(43)		53	47	8	49	37	6	(43)	
XVIII в.	48	52	10	53	33	4	(37)	1925	44	56	8	53	38	1	(39)	1114
XIX в. (1)	43	57	9	48	41	2	(43)	5432	50	50	11	45	40	4	(44)	4451
XIX в. (2)	48	52	8	46	43	3	(46)	7033	52	48	10	46.	37	7	(44)	5171
XX в.	48	52	7	46	44	3	(47)	1926	50	50	9	42	39	10	(49)	1564

В IV форме, наоборот, подтверждается тенденция к ослаблению женского словораздела в длинном интервале и к усилению за его счет дактилического и гипердактилического словоразделов, — т. е. к удлинению серединного слова, занимающего ударением сильную (в альтернирующем ритме XIX в.) вторую стопу. В стихе XVIII в. процент женского словораздела здесь выше, чем в теоретической модели, но в XIX в. он снижается, и в XX в. продолжает снижаться (в женских строках) или остается на том же уровне (в мужских). Соответственно, неуклонно повышается сумма долгих окончаний, дактилических и гипердактилических. Этапы: XIX в. — (1) Жуковский, Пушкин, (2) Баратынский, Языков, Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов.

	С мужскими окончаниями						*С женскими окончаниями*					
Форма VI:	*М*	*Ж*	*Д*	*Г*	*д + г*	*строк*	*м*	*ж*	*Д*	*Г*	*д + г*	*строк*
теор.	8	50	40	2	(42)		9	49	38	4	(42)	
XVIII в.	8	47	42	3	(45)	186	6	49	43	2	(45)	135
XIX в. (1)	13	45	40	2	(42)	302	17	34	46	3	(49)	203
XIX в. (2)	13	43	41	3	(44)	711	13	38	43	6	(49)	553
XIX в. (3)	11	38	48	3	(51)	628	13	38	40	9	(49)	612
XIX в. (4)	11	51	36	2	(38)	872	14	45	34	7	(41)	593
XX в.	13	46	36	5	(41)	306	13	47	33	7	(40)	278

В VI форме точно так же происходит ослабление женского словораздела и усиление дактилического и гипердактилического, — т. е. из двух слов удлиняется первое, с ударением на сильной 2-й стопе. В XVIII в. (когда VI форма еще малоупотребительна) показатели реального стиха близки к теоретической модели; от Ломоносова к Пушкину процент женских словоразделов снижается; а после Пушкина происходит раздвоение тенденции: часть поэтов продолжает снижать женские словоразделы и усиливать длинные, другая часть вновь повышает процент женских, отчасти возвращаясь к словораздельному ритму модели и XVIII в. XX в. подхватывает вторую из этих тенденций и держится близко к ритму XVIII в. Этапы: XIX в. — (1) Жуковский; (2) Пушкин; (3) продолжают ослабление женских словоразделов Языков, Тютчев, Фет; (4) вновь усиливают их Баратынский, Лермонтов, Некрасов. Комментировать эти индивидуальные особенности мы еще не решаемся.

ВЛИЯНИЕ СТИХА НА СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОЖИДАНИЯ

Материал — первые сто четверостиший 4-ст. ямба с рифмовкой *AbAb* из III тома стихов А. Блока (раздел «Страшный мир», стихотворения «Под шум и звон разнообразный...», «На островах», «Идут часы, и дни, и годы...», «Авиатор»). Синтаксическое членение строфы — обычное: максимум фразоразделов в конце строфы, после 4-го стиха (почти 100 %), меньше — в конце полустрофия, после 2-го стиха (меньше 50 %), еще меньше — внутри первого полустрофия, после первого стиха, еще меньше — внутри второго полустрофия, после 3-го стиха, — как бы регрессивная синтаксическая диссимиляция силы стихоразделов в строфе, подобная регрессивной ритмической диссимиляции ударности стоп в строке, давно изученной стиховедами. Наиболее частое деление строфы на фразы: 2 + 2 и 1 + 1 + 2 строки; если учитывать деление не только на фразы (от точки до точки или аналогичного знака — восклицания, вопроса, точки с запятой), а и на члены (группы слов вокруг одного глагола), то эта тенденция выступит еще ярче.

Спрашивается, какое влияние оказывает эта синтаксическая инерция на восприятие конкретных случаев синтаксического ожидания на конце строки? Обычный способ исследования этой проблемы — запись чтения от информантов и исследование интонационных особенностей (работы А. Е. Ерешко) — показывает тенденцию к интонационному выравниванию всех строк посредством перечислительной или завершительной интонации. Эти данные хороши тем, что они объективны; недостаток их в том, что а) они сложны для обработки, поэтому статистически значимое количество материала еще не собрано; б) трудно различить, где общие черты чтения информантов диктуются непосредственно стиховым текстом, а где общей декламаторской традицией, внушенной, например, школьным образованием; в) чтение информантом стихов — это обычно не первочтение, а перечтение, когда чтец заранее знает (хотя бы приблизительно) будущий текст и ориентируется на его синтаксис: провести декламаторский сеанс с первочтением трудно (можно было бы открывать перед чтецом по строчке заведомо незнакомое ему стихотворение — это дало бы замедленное и заведомо перечислительно-выравненное чтение); г) психологический механизм, диктующий информанту интонацию именно такого типа, остается скрыт, и исследователь может его реконструировать, лишь опираясь на собственный внутренний опыт восприятия стихов. Именно таким интроспективным опытом, может быть упреждая сбор объективного материала, нам и хотелось бы здесь поделиться.

Рассмотрим стихотворение «На островах».

Строки 1—4. *Вновь оснеженные колонны...* — при первочтении здесь ощущается незаконченная строка с ожиданием сказуемого (например, «виднеются

в глубокой тьме»). Только после следующей строки, *Елагин мост и два огня,* становится ясно, что перед нами перечисление; ожидается законченность, и это предчувствие подтверждается, в конце строки — ожидаемая точка. Следующая строка, *И голос женщины влюбленный,* — незаконченная, но благодаря начальному *и* воспринимается как продолжение перечисления и не вызывает ожидания сказуемого; по аналогии с предыдущим полустрофием, и так как в конце 3-й строки фразоразделы вообще редки, после *влюбленный* ожидается перечислительная запятая; вместо нее появляется неожиданная точка, как будто обрывающая перечисление. После этого скорее всего может ожидаться однострочная фраза, подводящая итоги перечислению (например, «Как хладно сердце у меня!»). Этого не происходит, перечисление продолжается, как будто вместо точки стояла запятая: *И хруст песка, и храп коня.* Таковы ощущения при внимательном первочтении. При перечтении, когда общая длина перечислительного перечня будет сохраняться в памяти, скорее всего, строфа будет произнесена так, как если бы в конце каждой строки стояла запятая и лишь после последней — точка: интонация выровняется, причудливая игра синтаксическими неожиданностями сотрется. Знаками препинания задается восприятие: незаконченное—законченное—законченное—законченное (*нзк—зк—зк—зк*). На самом деле мы видим, что оно возникает лишь на фоне ожидания: незаконченное—законченное—незаконченное—законченное (*нзк—зк—нзк—зк*).

Такое же недоверие к окончанию фразы на 3-м стихе мы находим и в строке 15: *Нет, я не первую ласкаю / И в строгой четкости моей / Уже в покорность не играю...* Синтаксически фраза закончена, здесь следовало бы ожидать точки. Но ритмическая привычка к тому, что после 3-го стиха окончание фразы встречается редко, подсказывает ожидание продолжения — или в виде однородного члена (что и подтверждается), или в виде дальнейших вспомогательных членов предложения (например, «Привычную с далеких дней»). Даже если бы здесь стояла точка, она ощущалась бы скорее как двоеточие, а последняя фраза — как смысловой или эмоциональный вывод из предыдущей (например: «Чужда мне верность прежних дней» или даже «Стучат копыта злых коней»).

То же самое — в строке 19: *Нет, с постоянством геометра* (*нзк*, ожидание сказуемого) */ Я числю каждый раз без слов* (*нзк*, ожидание дополнения) / *Мосты, часовню, резкость ветра...* — казалось бы, здесь можно ждать *зк*, однако даже если бы здесь стояла точка, новая фраза ощущалась бы «двоеточным» выводом из предыдущей (например, «Мне этот мир давно не нов» или «Претит безлюдность островов»).

То же самое — и в строке 35: *Чем ночь прошедшая сияла* (*нзк*, ожидание главного предложения), */ Чем настоящая зовет* (то же), */ Есть только продолженье бала* — здесь должно ощущаться *зк*, но, во-первых, непривычность точки после 3-го стиха, а во-вторых, при всей синтаксической законченности — очевидная семантическая незаконченность (продолженье какого бала?) явно стушевывают это ощущение.

Мы предлагали искусственные варианты конструкций, при которых точка после 3-й строчки делает следующую однострочную фразу или «двоеточным» выводом из предыдущего, или резким интонационным курсивом; но можем привести этому и реальный пример из концовки стихотворения «Идут часы, и дни, и годы»: *Но час настал. Припоминая* (*нзк*, ожидание сказуемого), / *Я вспомнил: нет, я не слуга* (*зк*). / *Так падай, перевязь цветная* (*зк*)! / *Хлынь, кровь, и обагри снега!* Энергия последнего стиха — не только в его содержании, но и в его синтаксической отбитости: вообразим вариант с обычным отсутствием фразораздела после 3-го стиха — например, «Так падай, перевязь цветная, На обагренные снега!» — и строфа будет звучать не по-концовочному спокойно.

Попробуем переделать строки 20—24 стихотворения «На островах»: *Я чту обряд: легко заправить* (*нзк*, ожидание дополнения) / *Медвежью полость на лету* (*зк*, точка). / *Не нужно страсти, чтоб лукавить* (точка). / *Нам ночь разверзла пустоту.* Первая точка — на середине полустишия — кажется ничуть не менее естественной, чем блоковская запятая с продолжением. Наоборот, вторая, на середине второго полустрофия, кажется насильственной и подсказывает ощущение двоеточия: как бы «не нужно страсти, чтоб лукавить, <*потому что*> нам ночь разверзла пустоту».

До сих пор речь шла о стихоразделе после 3-го стиха: привычка к отсутствию фразораздела в середине второго полустрофия заставляет ощущать точку на этом месте как особо значимую. То же самое — только в меньшей степени — происходит и в середине первого полустрофия, после первого стиха. Так построены две первые строфы стихотворения «Авиатор»: в каждом два предложения по 1 + 3 строки, первое задает тему строки (*Летун отпущен на свободу...* — сюжетная завязка, *Его винты поют, как струны...* — эмоциональная завязка). Третья строфа — развитие действия — построена стандартно, 2 + 2, а четвертая опять с точкой после первого стиха, 1 + 1 + 2: *Потом — напрасно ищет око: / На небе не найдешь следа: / В бинокле, вскинутом высоко, / Лишь воздух — ясный, как вода...* После строк *Летун отпущен...* и *Его винты...* слух, привыкший к отсутствию точки на этом месте, готов ждать обстоятельственной связи (отпущен — куда? винты поют — где?), после же строки *Потом — напрасно ищет око*, менее законченной синтаксически, он еще больше ждет дополнительной связи (ищет — чего?) — это позволяет усилить ощутимость фразораздела после первого стиха, ослабленную композицией 1 + 1 + 2. И после *око* и после *следа* стоят двоеточия, но, как кажется, первое из них звучит с более напряженным ожиданием, а второе с менее напряженным: как будто *На небе не найдешь следа* — это скорее ответ на предыдущую фразу, чем приглашение к последующей фразе.

В строках 7—8 стихотворения «На островах»: *Но не таясь и не ревнуя, / Я с этой новой — с пленной — с ней.* — неполнота предложения должна была бы вызывать ожидание сказуемого (например, «...Лечу в таинственную бездну»). Этого не происходит: читатель слишком привык, что конец строфы совпадает с концом предложения, и поэтому с готовностью ожидает, что впереди — точка и что неполное предложение окажется назывным (даже несмотря на то, что определение-прилагательное при местоимении — *(с) новой — с пленной — с ней* — очень редкое явление в русском синтаксисе). Ритмическая привычка к повышенной силе последнего стихораздела оказывается сильнее, чем синтаксическая привычка к тому, что за подлежащим следует сказуемое.

Такой же случай — в стихотворении «Идут часы, и дни, и годы...»: *Ни сон, ни явь. Вдали, вдали / Звенело, гасло, уходило / И отделялось от земли...* Целых четыре сказуемых вроде бы заставляют ждать после этого подлежащего (например, «что-то смутное, что-то таинственное») — но привычка к точке в конце строфы заставляет ощущать предложение законченным, с безличным сказуемым по типу *светало* и т. п., несмотря на то, что это еще более редкий «грамматический неологизм», чем в предыдущем примере.

Наоборот, когда в конце строфы нет конца предложения — «На островах», строки 24—25: *...И, тонкий стан обняв, лукавить, / И мчаться в снег и темноту* (запятая, продолжение ряда однородных членов), / *И помнить узкие ботинки, / Влюбляясь в хладные меха...* — привычка к точке в конце строфы побуждает не замечать здесь запятой, делать паузу, а строку *И помнить узкие ботинки* воспринимать, может быть, не как довесок к предыдущей, а как начало новой фразы (с ожиданием предикативной связи после *ботинки*: например, «И помнить узкие ботинки Мне горько-весело теперь»).

Другой случай, когда в конце строфы нет конца предложения, — «Идут часы, и дни, и годы...», строки 11—14: *Я помню: мелкий ряд жемчужин / Однажды ночью, при луне* (запятая, продолжение перечисления), / *Больная, жалобная стужа, / И моря снеговая гладь...* Несмотря на запятую, первые два стиха воспринимаются здесь как синтаксически полное и законченное предложение («я помню... ряд жемчужин... при луне», двоеточие после *помню* ощущается лишь как интонационный курсив, а не как приказ об ожидании нового предложения), а следующие два стиха — как новое назывное предложение.

Как мы ожидаем точку в конце строфы, так, хотя и вдвое слабее, мы ожидаем точку в конце полустрофия. В «Авиаторе», по крайней мере в начальной части, перечислений нет и назывных предложений почти нет. Однако когда мы читаем: *Но снова в золотом тумане, / Как будто, неземной аккорд...* — то мы скорее готовы видеть в этих двух строках законченное назывное предложение, чем незаконченное с ожиданием сказуемого (например, «звенит...»).

Все стихотворение «На островах» построено на обилии перечислительных конструкций: в 1-й строфе — 6 членов (*оснеженные колонны* и т. д.), в 4-5-й строфах параллельный зачин *Нет...*, в 5-й строфе — 4 члена-существительных (*мосты, часовню* и т. д.), в 6-7-й строфах — 4 члена-глагола (*заправить, лукавить, мчаться, помнить*) и, наконец, в 7—8-й строфах параллелизмы *Ведь... не...* В начале стихотворения эти перечисления разбиты точками (после *И голос женщины влюбленный* точка стоит даже на непривычном месте после 3-й строки), в се-

редине — обычными запятыми (после *И мчаться в снег и темноту* — запятая даже на непривычном месте после 4-й строки), в конце — многоточиями (после трех фраз, начинающихся на *Ведь*...). Видимо, это разнообразие было рассчитано на композиционно важную смену интонаций, то более, то менее отрывистых; но воспринимается ли такая установка читателем и декламатором или нивелируется в его сознании и чтении, — большой вопрос.

Такое же нанизывание перечислений гасит ощущение незаконченности и в стихотворении «Идут часы, и дни, и годы...»: *Больная, жалобная стужа, / И моря снеговая гладь... / Из-под ресниц сверкнувший ужас* — последняя строка не ощущается висячей, с ожиданием сказуемого (например, «...Меня заставил все понять»), а скорее заставляет ждать очередного члена перечисления (например, «И боль, которой не понять») или итога перечисления (например, «О, лучше б этого не знать!»). Ни то, ни другое ожидание не подтверждается, но и сказуемое не появляется: вместо этого Блок дублирует последний член перечисления: *Старинный ужас (дай понять)*...

Рассмотренный, крайне ограниченный, материал не позволяет, конечно, сделать каких-то законченных выводов о влиянии стиха на синтаксические ожидания, но, как нам кажется, может обратить внимание стиховедов на эту перспективную тему.

РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ КЛИШЕ В 4-СТОПНОМ ЯМБЕ

1. Сравнительно недавно был издан не совсем традиционного вида словарь: Lateinisches Hexameter-Lexicon: Dichterisches Formelgut von Ennius bis zum Archipoeta, zusammengestellt von O. Schumann. Bd. I—V. München, 1979—1982 (Monumenta Germaniae Historica, Hilfsmittel, 4). Это словарь формул и реминисценций, т. е. словосочетаний, тяготеющих к постоянному месту в гексаметрическом стихе и переходящих от поэта к поэту, иногда сознательно, а чаще бессознательно. В изданиях латинских авторов, особенно позднеантичных и средневековых, уже более ста лет как стало правилом отмечать реминисценции такого рода в научном аппарате внизу каждой страницы: это было важно и для текстологии, и для выяснения историко-литературных влияний и преемственностей. Опознавались такие совпадения обычно только опытной памятью да с помощью индексов и конкорданций. Отто Шуман, заслуженный филолог-медиевист (один из редакторов последнего издания «Carmina Burana»), для подкрепления памяти стал составлять рабочую картотеку, выписывая туда все, что по интуитивному ощущению «где-то еще встречалось», а потом дополняя новыми и новыми подтверждениями. Эта картотека без всякой доработки и притязаний на полноту и была посмертно издана в пяти томах. Материал ее — по большей части двухсловные словосочетания, удобно ложащиеся в начало и особенно в (метрически более устойчивый) конец гексаметрического стиха. Вот взятая почти наудачу цепочка примеров (т. I, с. 39):

AETERNISQUE HORIS divina poemata pangi (Flodoard, Triumph. 2, 10, 10)
AETERNUMQUE DECUS memori celebrabitur aevo (Sil. It. 4,3 98)
AETERNOSQUE DIES et magni nomen honoris (Paul. Nol. 16, 16)
AETERNUMQVE VALE. Nec plura effatus, ad altum (Verg. Aen. 11, 98)
Proiecere animas. Quam vellent AETHERE IN ALTO (Verg. Aen. 6,436)
Angelus extemplo conscendit ad AETHERA CAELI (Carm. de Bened. 440)
Nunc variae volucres permulcent AETHERA CANTU (Sed. Sc. 3, 3, 2, 21)
Nullum cum victis certamen et AETHERE CASSIS (Verg. Aen. 11, 104)
Quod facere exopto, rex Christus ab AETHERE CELSO (Carm. de Cass. 26)
Quo fremitus vocat et sublatus ad AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 2, 338)
Haud mora prosiluere suis; ferit AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 5, 140)
Densa cadunt mediis. It tristis ad AETHERA CLAMOR (Verg. Aen. 12, 409)
Cunctorum sequitur sublatus ad AETHERA CLAMOR (Heiric. 4, 155)
Gaudentum, quorum volitabat ad AETHERA CLAMOR (Pass. Maurit. 163)
Inque modum tonitrus tantus ferit AETHERA CLAMOR (Embrich. 985)

Ast aliae tremulis ululatibus AETHERA COMPLENT (Verg. Aen. 7, 395)
Stant vituli et teneris mugitibus AETHERA COMPLENT (Nemes. 2, 32)
It clamor caelo, pulvis simul AETHERA COMPLET (Coripp. 8/7, 449) —
и т. д.: AETHERA в этой предпоследней позиции образует характерные концовочные сочетания еще с 33 словами и словоформами.

На материале новых языков, как кажется, такая инвентаризация формульного материала еще не предпринималась — даже там, где имеющиеся индексы и конкорданции сами, казалось бы, это подсказывали. На пути стояло унаследованное от романтизма убеждение, что творчество — акт сугубо индивидуальный и ни о какой формульности в поэзии нового времени речи быть не может. Так, для русской классической поэзии мы уже не первый год обладаем конкорданциями и словарями рифм Пушкина, Батюшкова и Баратынского, образцово сделанными Т. Шоу [Шоу 1974; 1975], эти работы обсуждались в печати, но ни одной попытки в интересующем нас направлении сделано не было. И это — несмотря на то, что сам факт нередких повторений и самоповторений в стихах русских классиков давно был известен исследователям. Разрозненные наблюдения над отдельными «заимствованиями у предшественников» (особенно лермонтовскими) делались издавна и не перестают умножаться. Шаг к обобщению сделал в свое время С. П. Бобров [Бобров 1922], указав, что заимствованиями должны считаться не просто слова, а позиции слов в стихе, слагающиеся в «синтаксико-ритмические обороты»: стих Хомякова *Остров пышный, остров чудный* есть несомненная калька стиха Пушкина *Город пышный, город бедный*, хотя совпадает здесь только одно слово. Затем эти наблюдения уточнились в работе О. Брика «Ритм и синтаксис» [Брик 1927]. Если М. О. Гершензон [Гершензон 1926] еще относился к явлениям такого рода как к неожиданному курьезу (отсюда вызывающее название его недописанной статьи «Плагиаты Пушкина»), то В. Виноградов ощущает их уже саморазумеющимися и в «Стиле Пушкина» [Виноградов 1941] приводит такие заимствования Пушкина из его предшественников десятками. Весь этот материал давно заслуживает быть собранным воедино; а опыт словаря Шумана указывает, каким образом можно его систематизировать и в каких направлениях умножить.

Проблема формульности стиха интересна тем, что в ней сходятся два уровня строения поэтического текста — лексико-стилистический и ритмико-рифмический. Как складывается (или, вернее, как выслеживается) ритмико-синтаксическое клише? Во-первых, оно должно опираться на более или менее частотное слово поэтического языка: иначе трудно ожидать достаточной повторяемости. Это — лексический фактор. Во-вторых, это слово должно занимать в стихе маркированную позицию — в начале или чаще в конце, в рифме. Это — рифмический фактор, он сильно ограничивает круг возможных слов: словарь русских рифм беднее, чем словарь русского языка. В-третьих, примыкающие к этому слову слова и словосочетания должны укладываться в ритм стиха. Это — ритмический фактор, и он ограничивает круг возможных словосочетаний. Попробуем

рассмотреть взаимодействие этих факторов на материале 4-стопного ямба Пушкина и его современников.

2. Три самых частотных прилагательных в стихах Пушкина — *милый*, *молодой* (+*младой*) и *полный* (соответственно 404, 245 + 179, 174 словоупотребления). Ср. у Лермонтова (стихи и проза) *молодой — должный — милый*; у Блока («Стихи о Прекрасной Даме») *белый — последний — бледный*, у Ахматовой («Anno Domini») *черный — милый — белый*; у Анненского («Кипарисовый ларец») *черный — белый — желтый / синий*; Мандельштама («Камень») *темный — черный — чужой*; у Пастернака («Сестра моя жизнь») *мокрый — белый — черный*; у Вознесенского («Антимиры») *красный — белый — ночной* — ни одного повторения! (Данные о Пушкине — [Материалы 1963]; о Лермонтове — по «Лермонтовской энциклопедии»; о Блоке — [Минц 1967]; об Ахматовой и Анненском — [Цивьян 1967]; о Мандельштаме и Пастернаке — [Левин 1966]; о Вознесенском — по подсчетам Т. Н. Богатыревой, за сообщение которых мы глубоко признательны В. С. Баевскому).

Из общего количества 245 употреблений слова *молодой* словоформа *молодой* составляет 103 случая (42 %); из них в рифме — 90 случаев (87 %); в том числе в 4-ст. ямбе — 42 случая (47 %). Из общего количества 179 употреблений слова *младой* словоформа *младой* составляет 56 случаев (31 %); из них в рифме — 26 случаев (46 %, расхождение заметное); в том числе в 4-ст. ямбе 14 случаев (54 %). Словоформа *молодой* (42 : 245 = 17 %) вдвое сильнее тяготеет к рифме 4-ст. ямба, чем словоформа *младой* (14 : 179 = 8 %), — стиховеды знают, что более длинные слова больше оттягиваются на конец стихотворной строки.

С помощью словаря рифм Шоу мы выписали из 4-ст. ямба Пушкина все строки, кончающиеся на *молодой* и *младой*: их оказалось, как сказано, 42 + 14 = 56. К ним добавлены такие же строки других поэтов: Лермонтова (46), Козлова (21), Языкова (15), Баратынского (14), Полежаева (11), Рылеева (10), Жуковского (10), Батюшкова (4), Веневитинова (2), Давыдова, Дельвига, Вяземского, Бестужева-Марлинского (по 1); у Ф. Глинки, Кюхельбекера, Бенедиктова в просмотренных изданиях строк с такими рифмами не обнаружено совсем. Всего, таким образом, в нашей подборке 193 строки, из них более половины — Пушкина и Лермонтова. Можно надеяться, что это достаточный материал для первого подступа к выявлению формульного стиля пушкинской эпохи: достаточно обширный, свободный от преобладания одного автора и в то же время не перегруженный стихами второстепенных поэтов (чего некоторые не любят).

Исходя из данных об общем количестве рифмованных мужских 4-ст. ямбов у некоторых поэтов [Русское стихосложение 1979; Ярхо 1966], можно сказать приблизительно так: у Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Батюшкова одна строка с нашими рифмами приходится на 215—225 строк мужского рифмованного 4-стопного ямба, у Жуковского — на 445 строк, у Дельвига — на 650 строк; открываются любопытные вкусовые различия. У Фета, по предварительным

подсчетам, 1 стих на *молодой* приходится на 206 строк, почти как у Пушкина и Лермонтова; у Блока — 1 стих на 2266 строк трехтомника («Расклюет коршун молодой»); у Брюсова — ни разу на 1686 строк 1898—1908 гг. Какие зигзаги тематической, синтаксической и стиховой эволюции русской поэзии вызвали такие перемены (иной образ молодости? избегание инверсий определения и определяемого? вкус к более редким рифмам?), — это здесь нет возможности обсуждать.

Прилагательное *молодой* может относиться к существительным мужского рода (и. п.) или женского рода (р., д., т., п. п.); прилагательное *младой* — также. Разделив наш материал по этим группам, расположим его внутри групп в такой последовательности: а) согласованное существительное + *молодой*, б) любое слово (или слова) + согласованное существительное + *молодой*; в) согласованное существительное + глагол (или несогласованное существительное) + *молодой*; г) согласованное существительное + согласованное прилагательное + *молодой*. Внутри каждой группы порядок — по алфавиту согласованных существительных.

Цифры указывают номера томов и страниц: П(ушкин) — Полн. собр. соч. в 10-ти т., Изд-во АН СССР, 1949; Л(ермонтов) — Полн. собр. соч. в 6-ти т., Изд-во АН СССР, 1954; Ж(уковский) — Полн. собр. соч. в 12-ти т., 1902; Б(аратынский) и Вен(евитинов) — по изданиям в серии «Литературные памятники», 1982 и 1980; ДД(авыдов) и Д(ельвиг) — по изданиям в серии «Библиотека поэта», Большая серия, 1-е изд., 1933 и 1934; Бат(юшков), (Бестужев-)М(арлинский), Вяз(емский), К(озлов), Пол(ежаев), Р(ылеев), Я(зыков) — по той же серии, 2-е изд., 1964, 1961, 1958, 1960, 1957, 1971, 1964.

женский род

а)	Где с Анджеликой молодой	П2 329
	Пред героиней молодой	П5 64
	Он на девице молодой	Б 230
	Или Мадонны молодой	П3 55
	Дар молдаванки молодой	Л4 127
	И незнакомки молодой	К 390
	И пилигримке молодой	П5 148
	За поселянкой молодой	К 426
	Или для Хлои молодой	П1 152
б)	Как лист от ветви молодой	Л3 272
	Своей головкой молодой	Л1 228
	Дыханье груди молодой	П4 197
	Вся прелесть груди молодой	К 174
	Блажен, кто грудью молодой	Я 276
	Как взор грузинки молодой	Л4 185
	И возле девы молодой	Л1 286
	И взоры девы молодой	П4 102

Во взорах девы молодой	Л3 66
За душу девы молодой	Л4 239
О жизни девы молодой	Л4 246
Как персты девы молодой	П2 222
Иль письма девы молодой	П5 184
В светлицу девы молодой	Л4 37
Он сердце девы молодой	Л3 184
Вот четки девы молодой	К 351
Вкруг шеи девы молодой	Б 326
Нет слез у девы молодой	Б 177
Проститься с девой молодой	Л2 218
Прощаясь с девой молодой	П5 127
Слезами девы молодой	К 348
С лучом денницы молодой	Ж3 48
Есть цвет денницы молодой	Вен 32
Во тьме денницей молодой	П1 127
И пел для дружбы молодой	Я 70
Как вихорь жизни молодой	П5 117
Надежды жизни молодой	Пол 70
К началу жизни молодой	П5 29
Подобье жизни молодой	Б 184
Ни радость жизни молодой	К 258
Сопутниц жизни молодой	Бат 220
Как счастье жизни молодой	Л4 27
Но русский жизни молодой	П4 103
Дышали жизнью молодой	Ж1 82
Но полный жизнью молодой	Л4 21
Прощанье с жизнью молодой	Л4 211
В жилище Кольны молодой	П1 28
Привлек он Моры молодой	Пол 370
Проказы музы молодой	К 335
И вместе с музой молодой	Я 59
В мечтах надежды молодой	П4 47
В потехах неги молодой	Я 269
С прекрасной нимфой молодой	Бат 75
В альбоме Ольги молодой	П5
Красами Ольги молодой	П5 86
Лицо у Ольги молодой	Б 205
Лицо пастушки молодой	П 292
В своей отваге молодой	Б 63
Заблещут пеной молодой	Л3 109
Звучит о пери молодой	К 103
С моей подругой молодой	Р 203
Жнеца с подругой молодой	К 323

	На смерть Полины молодой	Р 73
	Иль запах розы молодой	Пол 66
	И пестун розы молодой	К 371
	И дом русалки молодой	М 118
	И легче серны молодой	П4 211
	Что пел Сияне молодой	Я 108
	Души и славы молодой	Пол 116
	Порывам страсти молодой	Я 164
	И сила страсти молодой	Я 158
	В соседстве Тани молодой	П5 142
	Певец финляндки молодой	П5 100
	Амуры! с Хлоей молодой	Вяз 153
в)	В груди забьется молодой	Я 245
	В груди раздался молодой	Л3 28
	В груди ликуешь молодой	Я 208
	В душе будили молодой	Я 166
	В душе исчезла молодой	Я 141
	В душе смирялись молодой	Я 251
	В крови безумца молодой	Л3 84
	Я с музой нежусь молодой	П1 154
г)	Фатимы томной, молодой	Бат 71

мужской род

а)	Иль Самойлович молодой	П4 182
	И собутыльник молодой	Я 409
б)	Сидел мой ангел молодой	Л3 269
	Являлся ангел молодой	Л3 133
	Алкал безумец молодой	Б 151, 228
	Не знал безумец молодой	Л 139
	О чем, безумец молодой	П4 161
	Свободы витязь молодой	Л3 123
	Скитался витязь молодой	К 114
	Кто этот воин молодой	Л3 121
	Старик и воин молодой	Л3 159
	Все тихо; воин молодой	Ж3 49
	Грузинки голос молодой	Л4 158
	Прижавшись, голубь молодой	Л4 152
	Но часто демон молодой	Л4 223
	И вот что, друг мой молодой	Р 86
	Пришел Евгений молодой	П4 382
	Дивится зритель молодой	П5 162
	Сидел изгнанник молодой	Л3 139
	С ней царский конюх молодой	Л4 11
	И ты, красавец молодой	П1 57
	Куда, красавец молодой	П4 166

	Как ждет любовник молодой	П1 388
	Опять любовник молодой	П5 66
	Увы, любовник молодой	П5 136
	Хотя ты малый молодой	Б 148
	Бесцветный месяц молодой	Л3 21
	Но поздно... месяц молодой...	П4 153
	Чего, мечтатель молодой	П2 152
	Сражен наездник молодой	П4 57
	Живет наследник молодой	К 379
	Грузинки образ молодой	Л4 160
	Сидел отшельник молодой	Л3 83
	И долго пленник молодой	П4 99
	Богов посланник молодой	П1 157
	Сражен приятель молодой	П5 133
	Что скажет путник молодой	Л3 171
	Я вижу, путник молодой	К 105
	Приближься, путник молодой	П1 283
	Приди, о путник молодой	П4 71
	Уж поздно, путник молодой	П4 71
	Выходит ратник молодой	П1 29
	Кулик и рябчик молодой	Пол 348
	Чернец, страдалец молодой	К 315
	Послушай, странник молодой	Л3 17
	Меж них стремянный молодой	Л4 16
	Кто сей счастливец молодой	Пол 59
	Взглянул убийца молодой	Л3 93
в)	Аджи вбегает молодой	Л3 95
	Но ангел смерти молодой	Л3 147
	Беглец Парнаса молодой	Р 86
	Где вестник рая молодой	Л3 143
	Служитель Марса молодой	Ж3 20
	Певец пенатов молодой	П1 164
	Тут сын Милонов молодой	Ж4 9
г)	И месяц бледный, молодой	Пол 98
	Я, свежий, пылкий, молодой	Л3 86

женский род

а)	С венециянкою младой	П5 30
б)	Перед волшебницей младой	Пол 71
	Дочь юная весны младой	ДД 83
	За душу грешницы младой	Л4 257
	Лампада грешницы младой	Л4 197
	Но вдруг теперь в груди младой	К 341
	Слабел в груди его младой	Л1 12
	Пробудет для души младой	Р 96

	Зачем же ты в душе младой	Вен 74
	И у жены его младой .	ЛЗ 158
	И даже о княжне младой	П4 52
	И взор красавицы младой	Л2 222
	Она дала красы младой	П1 389
	Где все блестит в красе младой	К 224
	Их нежный блеск в красе младой	К 230
	Близ ложа крестницы младой	П4 196
	Поникнув, Лидии младой	Д 304
	Дары любовницы младой	П2 190
	Невольнику мечты младой	П1 168
	Кипя отвагою младой	Р 159
	На место прелести младой	Ж3 16
	Душа преступницы младой	П4 181
	Товарищ резвости младой	Ж3 40
	Взгляните: свежестью младой	Б 109
	Вокруг страдалицы младой	Пол 415
	Олимпа чашницы младой	Я 304
	Но нет черкешенки младой	П4 113
	Но все в черкешенке младой	П4 102
	В архивах шалости младой	П1 318
	По воле шалости младой	Б 352
в)	Поэзии прийти младой	Бат 81
г)	И с музой резвой и младой	П1 170

мужской род

б)	Ты угасал, богач младой	П3 251
	Уж отлетает век младой	Б 116
	Мой первый век, мой век младой	Б 102
	Хвала, Щербатов, вождь младой	Ж2 6
	Щадили век его младой	П4 107
	Быть может, ветреник младой	Пол 64
	Сидел князь Курбский, вождь младой	Р 141
	А ты, Кутайсов, вождь младой	Ж2 7
	Но где ж Зулейки друг младой	К 367
	О успокойся, друг младой	Р 121
	И как огонь любви младой	К 299
	Безмолвно мученик младой	Ж3 50
	Ко мне, ко мне, мой паж младой	К 81
	Ты прав, ты прав, мой паж младой	К 82
	И удальством пришлец младой	Р 239
	В чертоги входит хан младой	П4 72
	Растет порой цветок младой	ЛЗ 105
	И только плющ вияясь младой	ЛЗ 62

Того, кто, славный и младой	К 350
Мне друг прекрасный и младой	Р 168
Черкес красивый и младой	Пол 106

Думается, что этот список говорит сам за себя. Перед нами типичная картина формульного стиля: 1) определяющее слово на маркированной позиции стиха — в данном случае в рифме; 2) на устойчивой позиции, обычно предыдущей — согласованное слово из более или менее ограниченного набора вариантов; 3) остальная часть строки произвольна. Степень устойчивости формулы видна вот из чего: из 193 строк списка 123 строки (64%) содержат кроме постоянного *молодой / младой* еще хотя бы одно повторяющееся слово — преимущественно на позиции согласованного существительного (15 строк *...девы молодой* к 11 строк *...жизни молодой* — достаточно яркие примеры), но также и на других (ср.: *Сидел изгнанник молодой, Сидел отшельник молодой, Сидел мой ангел молодой, Сидел князь Курбский, вождь младой*; *Сражен приятель молодой, Сражен наездник молодой, И пел для дружбы молодой, Что пел Сияне молодой, В своей отваге молодой*; *Кипя отвагою младой,* и пр.). К сожалению, мы не можем ни по частоте, ни по прочности формул сравнить наш материал с материалом классического формульного стиля (в фольклорной или традиционалистической книжной поэзии), потому что у различных исследователей определения, что такое формула, различны и, соответственно, показатели доли текста, покрываемой формулами, расходятся.

3. Попробуем сделать следующий шаг: выделить строки, в которых та же рифма на *-ой* заполнена не словом *молодой*, а другими изоритмическими ему прилагательными — с тем же слоговым составом и с той же парадигмой словоизменения. Ограничимся только пушкинским и лермонтовским материалом. У Пушкина в 4-ст. ямбе таких прилагательных на *-ой* оказывается 31 в 92 строках: *роковой* (16 раз), *золотой* (11), *гробовой* (8), *боевой* (6), *дорогой, кочевой, круговой, удалой, холостой* (по 4), *вековой, записной* (по 3), *деловой, ключевой, неземной, площадной, полевой* (по 2), *войсковой, восковой, вощаной, выписной, вырезной, голубой, дождевой, заказной, костяной, никакой, парчевой, пресвятой, пресмешной, пуховой, родовой* (по 1 разу). У Лермонтова таких прилагательных 25 в 77 строках (не считая дословно повторяющихся строк); *роковой* (14 раз), *золотой* (10), *дорогой* (7), *неземной* (6), *гробовой* (5), *боевой* (4), *голубой, громовой, парчевой* (по 3), *власяной, вороной, огневой, пролитой, снеговой, угловой* (по 2), *береговой, вырезной, записной, ледяной, листовой, площадной, полковой, расписной, столбовой, удалой* (по 1). Начало этих частотных списков, как мы видим, совпадает почти в точности, — это показатель того, что оба поэта принадлежат к одной и той же литературной традиции.

Много это или мало — 31 и 25 трехсложных прилагательных на ударное *-ой*? В современном русском языке (по грамматическому словарю А. А. Зализняка) таких прилагательных около 800; таким образом, поэты пользуются лишь 3—4%

возможных слов, все остальные слова (*паевой, краевой, чаевой, гвоздевой, жердевой, клеевой...*) ощущаются ими как прозаизмы. Для сравнения вспомним, что общий объем словаря современного русского языка (по Зализняку) около 100 000 слов, объем словаря пушкинской эпохи приблизительно таков же (по щедрому академическому словарю 1847 г. ок. 115 000 слов); на этом фоне объем словаря Пушкина (с прозой, журналистикой и письмами) — около 21 000, Лермонтова — около 15 000 слов, т. е. 15—20 % всех возможных слов. Из этого видно, насколько строже среднего производится отбор слов для заполнения рифмующих позиций в стихе — приблизительно раз в 5.

Выпишем отобранные строки, расположив их на этот раз не в алфавитном порядке, а по синтаксическим типам заполнения строки. В строке 4-ст. ямба, оканчивающейся словом типа *молодой, роковой* и пр., может быть 2 или 3 слова и между ними, соответственно, 1 или 2 синтаксические связи. Одна из этих связей, включающая рифмующее прилагательное, — как правило, определительная; другая может быть различна. В зависимости от наличия и типа этой второй межсловесной связи мы получаем следующие конструкции:

1) Двухсловный стих, определительная связь — единственная: *Или разлуки роковой* (П3 84), *Или в кибитке кочевой* (П3 113), *И для добычи дорогой* (Л1 166), *И на кольчуге боевой* (Л3 203), *Но под одеждой власяной* (Л3 87), *На кобылице вороной* (Л3 212), *У галереи гробовой* (П3 27), *Ни эпиграммы площадной* (П5 84), *Твой искуситель роковой* (П5 62) (всего у Пушкина 5, у Лермонтова 4).

2) Трехсловный стих, вторая межсловесная связь — между подлежащим и сказуемым: *Поднялся табор кочевой* (П4 233), *Хранится пламень неземной* (Л1 112), *Сокрылся некто неземной* (П4 182), *Кричит наездник удалой* (П4 33), *Сидел штаб-ротмистр удалой* (Л4 132), *И всходит месяц золотой* (П4 51), *Встал тихо месяц золотой* (Л4 143), *Что ж медлит ужас боевой* (П2 49); *Поток струится дождевой* (П3 158), *Дымок струился голубой* (Л4 159), *Удар несется роковой* (Л3 14), *Удар спустился роковой* (Л3 122); *Напрасен опыт вековой* (П2 152), *Подернут уголь золотой* (П5 96), *Там виден камень гробовой* (П5 143), *И слышен говор ключевой* (П5 143); *Как гость приятен дорогой* (Л1 202); *Над ним — луч солнца золотой* (Л2 62), *А ты — бездельник деловой* (П2 20), *И я был витязь удалой* (П4 56), *И нужды нет вам никакой* (П3 379) (всего у Пушкина 13, у Лермонтова 8).

3) Вторая межсловесная связь — между глаголом и прямым дополнением: *Берет свой бубен расписной* (Л4 292), *Взять также ящик боевой* (П5 129), *Сорву венец я золотой* (Л4 210), *И жаждет сени гробовой* (П4 110), *Алкала пищи роковой* (П5 58), *Вопрос мне сделал роковой* (П4 45) (всего у Пушкина 4, у Лермонтова 2).

4) Вторая межсловесная связь — между глаголом и косвенным дополнением: *Владели силой войсковой* (П4 259), *Блистали тканью парчевой* (Л4 17), *Опутал сетью роковой* (Л3 194), *Он жег печатью роковой* (Л4 223), *Ты славишь лирой золотой* (П2 333), *Клянусь святыней гробовой* (Л 265), *Покрыт короной листовой* (Л3 114), *Открыт был властью неземной* (Л3 87), *Сражен стрелою громовой* (Л4 223); *Лишенный сени гробовой* (Л4 39), *Стремится к жизни полевой* (П5 163), *Блистая в ризе парчевой* (П4 47), *И пить из чаши круговой* (П1 28), *Сидел за книжкой записной* (П1 161), *Готов на подвиг роковой* (П3 27), *Взгреми на арфе золотой* (П1 80); *Цыганке внемлет кочевой* (П3 12), *Любовью билось огневой* (Л4 38), *Изгагой мучим огневой* (Л4 312), *Красой блистая неземной* (Л4 195); *С Мартыном поп он записной* (П1 289) (всего у Пушкина 10, у Лермонтова 11).

5) Вторая межсловесная связь — между глаголом и обстоятельством: *Исчезли в урне гробовой* (П3 205), *Явись у двери гробовой* (П3 220), *Реветь над плитой гробовой* (Л4 275), *Он сел на камень гробовой* (Л3 119), *Был брошен к мели бреговой* (Л3 49), *Тонули в думе роковой* (Л3 19), *Оставим в чаше круговой* (П1 57), *Напенясь в чаше круговой* (П1 105), *Таяся в роще вековой* (П2 56), *Лежу ль в постели пуховой* (П1 153), *Летит из кельи восковой* (П5 140); *На столик ставят вощаной* (П5 56) (всего у Пушкина 8, у Лермонтова 4).

6) Вторая межсловесная связь — тоже определительная, оба определения — согласованные (определения *его, ее* условно приравниваются к согласованным *мой, твой* и пр.): *Я призрак милый, роковой* (П3 66), *На подвиг славный роковой* (Л4 312), *В одежде черной, власяной* (Л4 265), *Где конь арабский, вороной* (Л3 45); *Бесценной масти, золотой* (Л4 189), *Им первый кубок круговой* (П1 127), *С высокой башни угловой* (Л3 84), *Из мирной сени гробовой* (П2 56); *Как некий призрак гробовой* (Л3 28), *Своей печати вырезной* (П5 72), *Твоей печали дорогой* (Л4 193), *С своей вершины ледяной* (Л4 213), *В своей коляске выписной* (П5 142), *В своей одежде боевой* (Л4 154), *Под сей кольчугой боевой* (Л3 116), *До нашей книги родовой* (П3 379), *Его поэмы заказной* (П1160) (всего у Пушкина 7, у Лермонтова 10).

7) Вторая межсловесная связь — тоже определительная, второе определение — несогласованное: *Тревоги жизни боевой* (П4 82), *Кто жертва чести боевой* (П5 201), *Залог победы роковой* (П4 75), *Как в день разлуки роковой* (Л3 59), *Твердыни власти роковой* (П3 145), *Под гнетом власти роковой* (П1 338), *При громах силы роковой* (П2 57), *Над бездной смерти роковой* (Л1 175), *И с криком смерти роковой* (Л3 142), *От места битвы роковой* (Л4 35), *И звуки лиры дорогой* (П4 89), *Икону в ризе дорогой* (Л4 8), *В залив отчизны дорогой* (П4 23), *Отрывок тучи громовой* (Л4 205), *Вершины цепи, снеговой* (Л4 160), *Вы, призрак жизни неземной* (П5 135), *С бокалом влаги золотой* (Л4 131), *С словами рыбки золотой* (Л4 169), *По струнам арфы золотой* (Л1 310), *В часы денницы золотой* (П1 173), *А в час пирушки холостой* (П4 380), *О скуке жизни холостой* (П5 41), *Пред ликом девы пресвятой* (П4 182), *При звуках песни полковой* (Л4 131), *Ружье с насечкой вырезной* (Л4 189), *Любовь к свободе золотой* (Л3 56), *И пар от крови пролитой* (Л1 318); *Отец семейства холостой* (П5 121), *Подарок Вакха дорогой*

(П1 323), *И в день печали роковой* (Л1 314); *Старухи голос гробовой* (П4 32), *И смерти сумрак роковой* (П1 214), *И пунша пламень голубой* (П4 380), *И в пене кубок золотой* (П1 28), *Измены вестью роковой* (П5 144); *В пустыне моря голубой* (Л2 189); *Неправой казнью пролитой* (Л3 184); ср. *Навстречу рати удалой* (П4 96) (всего у Пушкина 21, у Лермонтова 17).

8) Вторая межсловесная связь — между прилагательным и поясняющим словом: *За рифмой, часто холостой* (П1 152), *И кубок тяжко-золотой* (П1 323) (всего у Пушкина 2).

9) Вторая межсловесная связь — сочинительная, между двумя существительными: *Гримасой, фарсой площадной* (Л4 125), *В чалме и ризе парчовой* (Л4 198), *С каймой и кистью золотой* (Л4 127), *С мечом и с лирой боевой* (П1 346), *И плащ и пояс боевой* (П1 327), *Забав и лени золотой* (П1 360) (всего у Пушкина 3, у Лермонтова 3).

10) Второй межсловесной связи нет, третье слово — на отлете: *Кто сей? Кромешник удалой* (П3 18), *Я к ней — и пламень роковой* (П4 22), *Того, чьей волей роковой* (П4 393), *Идет и в холод ключевой* (П2 56), *Приди, певец мой дорогой* (П1 127), *Скажи, товарищ дорогой* (Л3 278), *Не лучше ль, Роде записной* (П1 58), *Быть может, с ризой гробовой* (П2 296), *А впрочем, малый деловой* (П4 345), *Но вот на табор кочевой* (П4 215), *И вот дорогой столбовой* (Л4 310), *Когда же пламень громовой* (П3 114), *Пчела за данью полевой* (П5 140), *Перо в тетрадке записной* (Л1 163), *Они от башни угловой* (Л4 186), *Они в одежде парчевой* (Л3 151), *Как братья в пляске круговой* (Л4 153), *Не брат ли с битвы роковой* (Л3 271), *Князь Рурик с силой боевой* (Л3 107), *Находит муке неземной* (Л2 157), *Он музу битвой площадной* (П2 32), *И вдруг из рощи вековой* (П3 144), *Но вдруг над чашей золотой* (П6 387), *И вдруг по тверди голубой* (Л3 212), *Теперь из урны роковой* (П6 387), *И вскоре с вестью роковой* (П4 92), *И нежно гребень костяной* (П4 46), *Так живо образ дорогой* (Л2 226), *И тихо ключ тот роковой* (Л4 15), *Повсюду призрак роковой* (Л3 36), *Пред ней, как призрак роковой* (Л4 315), *Из облак месяц золотой* (П1 29), *В очках и с лирой золотой* (П3 24), *Себя иль ноши дорогой* (Л2 58); *Была покрыта золотой* (Л4 168); *Издатель, право, пресмешной* (П1 158), *Хранитель, верно, неземной* (Л3 173) (всего у Пушкина 19, у Лермонтова 18).

И здесь, несмотря на гораздо большую пестроту, мы видим устойчивые ритмико-синтаксические стереотипы: около половины всех строк имеют общие слова (не считая рифмующих). Чувствуется, что некоторые модели (например, *Своей / моей / твоей / ?—? / дорогой / роковой / золотой*) способны к порождению очень многих вариантов строк. Самый беглый просмотр конкорданций Шоу к Баратынскому и Батюшкову обнаруживает новые и новые словосочетания, ложащиеся в знакомые схемы: *Своей пастушке дорогой*, *В своей отваге молодой*, *Твоею лирой боевой*, *Проказы жизни боевой*, *Затеи девы удалой*, *Я жажду ночи гробовой*, *Перед иконой золотой*, *Я до разлуки роковой* (этот стих «Эды» был в памяти Пушкина, когда он писал в «Цветке»: *Или разлуки роковой*)

и т. п. Можно заметить, что список строк на *младой*, приведенный выше, гораздо менее однородно распадается на синтаксические типы вроде перечисленных. Это оттого, что финальное слово короче, стих имеет больше пространства для ритмических вариаций (4-словных, 3-словных, 2-словных: здесь возможны все 5 употребительных ритмических форм 4-стопного ямба — *Хвала, Щербатов, вождь младой*; *О, успокойся, друг младой*; *Невольнику мечты младой*; *Товарищ резвости младой*; *С венецианкою младой* — тогда как в строках на *молодой* только две), а следовательно, и для синтаксических. Здесь у формульного стиля меньше опоры.

4. Из десяти выделенных ритмико-синтаксических конструкций с определительными связями (точнее, из девяти, потому что десятая рубрика объединяет «прочее» и «разное») наиболее многочисленна, как мы видели, седьмая: между тремя словами — две связи, обе определительные, одно определение согласованное, другое — несогласованное (чаще — существительное в родительном падеже, реже — существительное с предлогом). В поэтике пушкинского 4-ст. ямба это настолько заметное явление, что именно на нем прежде всего и подробнее всего останавливается О. М. Брик, демонстрируя «заштампованность» 4-ст. ямба пушкинской традиции [Брик 1927]. Действительно, доля таких конструкций в общей массе 3-словных строк 4-ст. ямба достаточно заметна — почти одна десятая. Точнее (цифры — по материалу «Евгения Онегина» Пушкина):

II ритмич. форма (ударны II, III, IV стопы)	—	17 из 328 (5,2 %)
III ритмич. форма (ударны I, III, IV стопы)	—	38 из 502 (7,5 %)
IV ритмич. форма (ударны I, II, IV стопы)	—	245 из 2383 (10,3 %)
В среднем	—	*9,3 %*

Для сравнения мы сделали небольшой подсчет по прозе («Мертвые души», ч. 1, гл. 3): из 307 трехсловных синтагм оказалось только 13 двойных определительных, т. е. 4 %, — стало быть, стих предпочитает такую конструкцию вдвое больше, чем проза. Заметим, что вообще трехсловные синтагмы в прозе, как кажется, попадаются реже, чем в 4-ст. ямбе, а двухсловные — чаще; это, несомненно, влияние ритма на синтаксис, так как в 4-ст. ямбе пушкинской эпохи трехсловные строки составляют не менее 60 %, а строка стремится совпадать с синтагмою. Можно предположить, что в 6-ст. ямбе картина будет обратная, двухсловные синтагмы будут чаще, чем в прозе, а трехсловные реже, — потому что русский 6-ст. ямб четко делится на полустишия, и среди этих полустиший двухсловные составляют тоже не менее 60 %. Это небезынтересно для истории русского стиха: как известно, в первую эпоху русской силлаботоники, в XVIII в., господствующими размерами русского метрического репертуара были именно 6-стопный ямб, 4-стопный ямб и (составленный преимущественно из 6-, 4- и 3-стопных строк) вольный ямб. Если синтаксической основой 4-стопного ямба были трехсловные синтагмы, а 6- и 3-стопного ямба — двухсловные синтагмы,

то это добавляет новый оттенок к интонационной оппозиции этих размеров и помогает понять, почему так важны были для системы русского стиха в XVIII в. вольный ямб, а в XIX в. 5-ст. ямб, снимавшие эту оппозицию. Было бы интересно подсчитать, в каком из этих размеров подбор синтагм больше отклоняется от прозаического («насилует естественный синтаксис», как сказали бы формалисты); покамест, во всяком случае, нет никаких оснований утверждать, будто 4-ст. ямб — «самый естественный» размер в русском языке, как это многим кажется при беглом взгляде.

Последовательность управляющего существительного (А), управляемого существительного (Б) и согласованного определения, относящегося к тому или другому (а, б), может быть различна. В пушкинском стихе контактная последовательность определения и определяемого преобладает над дистанционной (аА : а...А = 9 : 1), прилагательное обычно предшествует своему существительному (аА : Аа = 7 : 3), а управляющее существительное — управляемому (АБ : БА = 7 : 3); при этом управляющее существительное сопровождается прилагательным реже, управляемое — чаще (аА : бБ = 3,5 : 6,5).

В результате получаются следующие 10 синтаксических вариаций (плюс две, у Пушкина не употребительные), выделенных еще О. М. Бриком и всего составляющих в «Онегине» 300 строк:

1) А + бБ — 112 раз: *Черты его карандаша, Плоды сердечной полноты, Слова тоскующей любви, Владелец нищих мужиков, Журчанье тихого ручья* и т. д.;
2) А + Бб — 43 раза: *Сердца кокеток записных, Умы пустынников моих, Сомненья сердца своего, Уроки маменьки своей* и т. д.;
3) Б + аА — 41 раз: *Страстей единый произвол, Ребят дворовая семья, Лесов таинственная сень, Поэта пылкий разговор, Мальчишек радостный народ, И сердца трепетные сны* и т. д.;
4) аА + Б — 39 раз: *По всем преданьям старины, И ранний звон колоколов, Веселый праздник именин, Неточный выговор речей* и т. д.;
5) бБ + А —16 раз: *Постылой жизни мишура, Картежной шайки атаман, Уездной барышни альбом* и т. д.;
6) Бб + А — 16 раз: *Гусей крикливых караван, Стишков чувствительных тетрадь, Героев наших разговор, Быть чувства мелкого рабом* и т. д.;
7) Аа + Б — 14 раз: *С улыбкой легкой на устах, Прогулки тайные в санях* и т. д.;
8) Б + Аа — 11 раз: *Измены вестью роковой, Лепажа стволы роковые, Соседа памятник смиренный, Где мод воспитанник примерный* и т. д.;
9) аБА — 4 раза: *Безумный сердца разговор, И сладостный любви венок* и т. д.;
10) АБа — 4 раза: *Отец семейства холостой, И свод элегий драгоценный* и т. д.

Мы нарочно составляли этот список примеров по возможности из строк разной словораздельной структуры, чтобы избежать однообразия; но все равно однородность этих словосочетаний воспринимается непосредственно на слух, хотя повторяющихся слов здесь почти нет. Если же взять любую сколько-нибудь частотную из этих вариаций отдельно и полным списком онегинских примеров, то повторяющиеся слова начинают мелькать на каждом шагу.

Возьмем самую употребительную вариацию А + бБ. Из 112 случаев ее употребления 87 случаев приходятся на IV ритмическую форму (ударны 1, 2, 4 стопы); из них 45, т. е. половина, содержат повторяющиеся слова или хотя бы рифмические созвучия. Вот эти пучки повторов:

Во вкусе умной старины, Привычки милой старины, Да нравы нашей старины, И славу нашей старины;

Там друг невинных наслаждений, Отступник бурных наслаждений, Был жертвой бурных заблуждений;

В тоске сердечных угрызений, В тоске любовных помышлений, В тоске безумных сожалений;

И взором адских привидений, Как ряд докучных привидений;

Огнем нежданных эпиграмм, И злости мрачных эпиграмм;

Слова тоскующей любви, Картины счастливой любви;

Кувшины с яблочной водой, Кувшин с брусничною водой;

Убийца юного поэта, И память юного поэта;

В начале нашего романа, Героя нашего романа;

Господ соседственных селений, Ручья соседственной долины;

Приют задумчивых дриад, И снов задумчивой души;

Прохлада сумрачной дубровы, В тени хранительной дубравы;

На лоне сельской тишины, Затея сельской остроты;

И прелесть важной простоты, С прикрасой легкой клеветы;

Парис окружных городков, Владелец нищих мужиков, Со славой красных каблуков, Ни трубки модных знатоков, Сиянье розовых снегов, И мглу крещенских вечеров, Предтеча утренних трудов;

Мученье модных рифмачей, Рассказам юных усачей, И звуки ласковых речей, И скуку праздничных затей, В кругу порядочных людей, И в сумрак липовых аллей.

Перед нами несомненная формульность: тождественность (или близкое подобие) опорного слова и тождественность окружающей ритмико-синтаксической конструкции.

Такие же пучки повторов мы находим и в других вариациях нашей конструкции: не говоря уже об известных нам сериях *на молодой*, мы видим:

В порывах сердца своего, Сомненья сердца своего, И тайну сердца своего, Убийцу брата своего;

С изменой юности моей, Подруге юности моей[1], *Под небом Африки моей, Письмом красавицы моей, Уроки маменьки своей;*
На стеклах легкие узоры, Красавиц легкие уборы;
И дедов верный капитал, И мыслей мертвый капитал;
Любви безумную тревогу, Любви безумные страданья, Любви пленительные сны, Любви приманчивый фиал, Любви мечтательной друзья...[2]

Почему эта конструкция с двумя определительными связями занимает такое видное место в ритмико-синтаксическом репертуаре 4-ст. ямба? Видимо потому, что она представляет собой «развернутое существительное», словесный блок, который может быть вставлен на любую синтаксическую позицию, где требуется существительное: в качестве подлежащего (*Гусей крикливый караван*), дополнения (*Лепажа стволы роковые*), обстоятельства (*Под небом Африки моей*). О. М. Брик писал (приводя примеры другой конструкции — глагол + дополнение в творительном падеже с определением): «Такие строки как *Махнул рукой нетороплив*ой, *Гуляют легкими роями, Поникли юной головой, Покрыты белой пеленою*, легко вынимаются из общего контекста стиха, не нарушая синтаксической связи всего стихотворения. Есть целые стихотворения, написанные такими отдельно сделанными строками, которые легко переставляются, уменьшаются, увеличиваются, убавляются и прибавляются без ущерба для общей ритмико-синтаксической структуры всего стихотворения; и только рифма сшивает их в строфы» [Брик 1964: 64]. К нашей двойной определительной конструкции это относится в еще большей степени. Было бы очень интересно и важно исследовать, по каким закономерностям совершается сцепление таких атомарных стиховых конструкций в длинные синтаксические цепочки; но для этого исследования еще не накоплен достаточный материал. Мы подсчитали расположение наших 300 строк с двойными определительными конструкциями по онегинской строфе: в 1-м четверостишии их 80, во 2-м — 79, в 3-м — 90, в заключительном

[1] Ср. в смежных конструкциях: *Он в первой юности своей, Кипящей младости моей*; ср. также: *О светлой юности моей, Студентской юности моей, Кипучей младости твоей* (Языков 295, 371, 261), *Наперсник юности моей, Разгульной юности моей, Минутной юности моей* и даже — почти обнажение приема! —*Ты не вздыхаешь об утрате Какой-то младости твоей* (Баратынский 151, 25, 67, 280).

[2] Заметим, что знаменитая (сюжетная!) строка *Примите исповедь мою* (4, 12) точно повторена Баратынским в «Цыганке» (с. 245): *Я с вами жаждал объясненья. Примите исповедь мою...* Пушкинская строка о высшем свете (8,7) *И эта смесь чинов и лет* намекает читателю на юношескую строку о разбойниках *Какая смесь одежд и лиц* (в «Стихотворениях В. Теплякова», 1836, т. 2, с. 109 читаем также: *Какая смесь тузов и дам*); точно таким же образом в зачине «Бала» Баратынского строка *Старушки светские сидят* едва ли не намекает на зачин «Кавказского пленника» — *Черкесы праздные сидят*.

двустишии — 51[3]. Стало быть, к концу строфы такие клишированные легковоспринимаемые синтагматические блоки учащаются: видимо, можно говорить о синтаксическом облегчении строфы от начала к концу, как уже давно (начиная с [Шенгели 1923: 109—121; 1960: 174—186]) стиховеды говорят о ритмическом облегчении строфы от начала к концу.

5. О. М. Брик заканчивал свой обзор разнородных ритмико-синтаксических стереотипов в трехсловных строках 4-ст. ямба таким убедительным выводом: «Анализ этих привычных словосочетаний показывает, что семантическая их сторона почти заглушена. Нетрудно вместо одного эпитета подставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначащее. ...Это есть явление, которое создает стихотворные штампы. ...Образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит. Вполне естественно, что такого рода штампы, такого рода привычные словосочетания в огромном изобилии встречаются у всех эпигонов, т. е. у тех поэтов, которые принимают эти штампы как исходную точку своей поэтической работы. В настоящее время при огромном стихотворном опыте, накопленном за все время существования русского силлабо-тонического стиха и особенно опыт 4-ударного ямба дает возможность поэтам разговаривать ямбами с неменьшей лёгкостью, чем человеку говорить по-французски, выучившись по карманному самоучителю с готовыми фразами. 4-ударный ямб в настоящее время — ...уже готовый штамп, в который едва ли можно внести какое-либо разнообразие. Этим объясняется, почему поэты, пишущие в настоящее время 4-ударным ямбом, непременно и синтаксически и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры. На какие темы, какими бы словами ни писать сейчас стихов, поскольку эти стихи будут написаны 4-ударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад» [Брик 1964: 67—68]. Лефовский пафос отвержения старорежимных ямбов и утверждения нового тонического стиха слышится здесь очень отчетливо.

[3] В частности, любопытно расположение наших конструкций по строкам первых четверостиший онегинских строф: 4 + 22 + 34 + 20 = 80, максимум приходится на предпоследнюю позицию. Мы подсчитали также общее соотношение внутристиховых синтаксических связей внутри составного сказуемого (С), между подлежащим и сказуемым (П), дополнительных (Д), обстоятельственных (А) и определительных (О) по начальным четверостишиям первой сотни строф «Онегина». Соотношение С : П : Д : А : О получилось (в процентах): 1-я строка — 5 : 23 : 22 : 17 : 33, 2-я — 2 : 13 : 33 : 18 : 34, 3-я — 1 : 14 : 20 : 22 : 43, 4-я — 1 : 14 : 30 : 18 : 37. Насколько это характерно для «Онегина» в целом, пока не известно. Прямой связи между нарастанием обстоятельственных и определительных синтаксических связей в 3-й строке, кажется, нет: трехсловия с обстоятельственной и определительной связью (*Столбом восходит голубым, На вист вечерний приезжает*) встречаются в «Онегине» гораздо реже, чем трехсловия с дополнительной и определительной связью (*Свои проводишь вечера, Морозной пылью серебрится*).

Думается, однако, что Брик при всем своем лефовском правоверии покривил душой, утверждая, что ритмико-синтаксические клише характерны преимущественно для эпигонов, и набирая основную массу примеров для своей статьи не из Пушкина, а из Языкова. И наши примеры, и весь накопившийся запас наблюдений над реминисценциями и автореминисценциями Пушкина показывают, что такое же мышление готовыми словосочетаниями характерно и для больших поэтов. Можно не сомневаться, что, просмотрев с этой точки зрения собрание сочинений Маяковского, мы найдем и здесь достаточно ритмико-синтаксических самоповторений, хотя, конечно, иного рода. По выдержке из словаря Шумана мы видели, что совпадений между Вергилием и Вергилием же оказывается не меньше, чем между Вергилием и его средневековыми подражателями. В одной из наших работ мы пытались показать, насколько синтаксически однообразны двухсловные сочетания в стихе не только эпигонского 3-ст. хорея (*Скучная картина*, *Чахлая рябина*, *Дымная лучина*...), но и пушкинского 4-ст. ямба (*Олигархических бесед*, *Философических таблиц*, *И гармонических затей*...) [Гаспаров 1984а]. Трехсловные сочетания, понятным образом, дают более широкий набор клише, и тем не менее, это клише: материал, рассмотренный выше, достаточно показателен. Четырехсловные сочетания будут еще пестрее, но ощутимо повторяющиеся конструкции, несомненно, будут и там (*Чему-нибудь и как-нибудь*, *Опять тоска, опять любовь*, *Одним дыша, одно любя*, *Он мне знаком, он мне родной*, *И вдруг прыжок, и вдруг летит*, *Где я страдал, где я любил* — все примеры только из I главы «Онегина»).

Конечно, сами поэты в эпоху забот об авторской индивидуальности могли ощущать такую стереотипность как недостаток. Едва ли не поэтому Пушкин заявляет: «Четырехстопный ямб мне надоел» в зачине первого своего произведения, написанного бесцезурным 5-ст. ямбом — самым синтаксически гибким из русских размеров (больше длина строки, чем в 4-ст. ямбе, и нет членения на полустишия, как в цезурных 5-ст. и 6-ст. ямбе). А когда Пушкин возвращается к 4-ст. ямбу в «Медном Всаднике», то борется с ритмико-синтаксической инерцией, усиливая анжамбманы с их резкими синтаксическими разрывами внутри строки. Вообще, эта тенденция развития 4-ст. ямба от «блочного» стиха к дробленому стиху была, по-видимому, устойчивой: пропорция между трехсловными строками с 2-мя синтаксическими связями (*Поднялся табор кочевой*), с 1 связью и швом между словосочетаниями (*Пчела / за данью полевой*) и с 1 связью и швом между предложениями (*Кто сей? / Кромешник удалой*) у Ломоносова составляет 75 : 20 : 5, у Пушкина 70 : 15 : 15, у Цветаевой 30 : 15 : 55 (по 400 строк из од 1750—1759, «Полтавы» и «Феникса»; возможно, впрочем, что здесь сказывается разница между лирикой, эпосом и драмой).

При всем том, на самом деле ничего зазорного в употреблении ритмико-синтаксических стереотипов нет: если поэт пользуется готовыми словосочетаниями языка, то это так же естественно, как то, что он пользуется готовыми словами языка. И по черновикам классиков, и по свидетельствам современников, и по собственному опыту каждого, кто когда-нибудь пытался сочинять стихи, хорошо известно: стихотворец, действительно, как сказал Брик, мыслит словосочетаниями, он никогда не подбирает одно слово, за ним следующее, затем третье и т. д. — нет, в его сознании намечается общая конструкция (стих или фрагмент стиха) с одним или несколькими опорными словами, а затем она уточняется, проясняется или отменяется и заменяется новой. Современное стиховедение, при всех его достижениях, до сих пор не подошло к этой особенности строения стиха. Оно исследует ритмические и словораздельные вариации стиха, исходя из предположения о независимости слов различного акцентно-слогового строения, образующих стихотворную строку. Между тем слова эти взаимозависимы, так как соединены синтаксическими связями. Например, в пушкинскую эпоху мужская рифмовка на местоимения (*его*, *моя*, *я* и пр.) была общеупотребительна, к началу XX в. она сильно сократилась (у Брюсова по сравнению с Пушкиным — на треть, у Маяковского — на две трети) [Гаспаров 1984: 301]; это значит, что вместо более коротких местоимений на конце строки появились более длинные (преимущественно) существительные; перед местоимениями редко оказывались прилагательные с их длинными безударными окончаниями, а перед существительными чаще; так рифма, ритм и синтаксис вступают в стихе в сложное взаимодействие, требующее для своего анализа дальнейшего оттачивания средств стиховедческого инструментария.

Цель нашего разбора — не в том, чтобы лишний раз удивить читателя демонстрацией стереотипных приемов, обнаруживающихся там, где ему хотелось бы предполагать неповторимые художественные находки. Цель его в том, чтобы обратить внимание на важность наблюдений над словесными и ритмико-синтаксическими формулами в стихе: их опись, подсчет, классификация, выделение ведущих типов и их вариаций, определение сходств и различий в формульном фонде отдельных поэтов и эпох, — это и есть один из путей обогащения стиховедческого инструментария, о котором сказано. Понятие о формульном стиле было впервые разработано в фольклористике [Лорд 1960], формульный стиль обычно считается признаком фольклора или пережитком его в ранней книжной поэзии. Думается, что о формульном стиле в индивидуальной авторской поэзии можно говорить с таким же правом; во всяком случае, нельзя в формульном стиле видеть признак импровизационного происхождения текста, как это иногда делается. В объективном строении стиха между устной и книжной поэзией нет пропасти — есть лишь разница в составе и концентрации ритмико-синтаксических клише и формул, которую предстоит изучить. Пропасть есть лишь между субъективными восприятиями стиха: потребитель фольклора исходит из установки на повторяемость, читатель новой поэзии — из установки на неповторимость, и это мешает последнему заметить даже очевидные повторы. Преодолеть эту установку — обязанность исследователя.

Работа по изучению формульных элементов в русском классическом стихе едва начата (см. [Викери 1968] и особенно [Дозорец 1978]) — не разработа-

на еще даже терминология. Мы для начала предложили бы такой ряд понятий: 1) ритмическое клише — одинаковая последовательность ритмических слов (то, что в стиховедении называется словораздельной вариацией ритма), например последовательность ∪–∪/–∪/∪∪–: *Владелец нищих мужиков*, *Татьяне прочить жениха*, *Тревожат сердце иногда*; 2) синтаксическое клише — одинаковая последовательность членов словосочетания или предложения, например последовательность А + бБ в вышеописанной двойной определительной конструкции: *Владелец нищих мужиков*, *Приют задумчивых дриад*, *Карикатура южных зим*, *Невесту переспелых лет*; 3) ритмико-синтаксическое клише — совмещение того и другого, например: *Владелец нищих мужиков*, *Поклонник мирных Аонид*, *Затея сельской остроты*, *Привычки милой старины*; 4) ритмико-синтаксическая формула — ритмико-синтаксическое клише с точным повторением одного или нескольких слов: ***Владелец** нищих мужиков*, ***Владелец** нищих **деревень***, ***Владелец** скудных **деревень***. Понятно, что внутри каждой из этих категорий можно выделить различные степени сходства и несходства конкретных строк: *Затея сельской остроты* будет ближе к *Привычки милой старины* (разница только в числе первого существительного), чем к *Владелец нищих мужиков* (разница всех трех слов и в родах и в числах), а *В альбоме **Ольги молодой*** будет ближе к *Красами **Ольги молодой*** (повторение двух слов), чем к *К началу жизни **молодой*** (повторение только одного слова). Понятно также, что признак формулы, повторение слова, может совмещаться не только с ритмико-синтаксическим клише, но и с ритмическим и синтаксическим клише порознь: *Татьяне прочить жениха*, *Татьяна любит не шутя*, *Татьяна молча оперлась*, *Татьяны милый идеал* будут ритмическими клише повышенной формульности, а *Ни красотой сестры своей* и *Уроки маменьки своей* будут синтаксическими клише повышенной формульности. Какова ощутимость этих различных степеней сходства, объективно можно будет сказать лишь после ряда лабораторных опытов по психологии восприятия стиха.

Мы начали с наблюдений над повторением пушкинских рифм на *молодой* и зашли очень далеко. Мы начали с *молодой*, потому что это одно из трех самых частых прилагательных у Пушкина; можно было начать и с двух других, *милый* и *полный* (*Предчувствий горестных полна*, *Невинной прелести полна*, *Беспечной прелестью мила*...), можно было начать и с замеченного нами на ходу *моей-своей* (*Под небом Африки моей*, *Вдали Италии своей*), и с многих других опорных слов, — каждый раз это проложило бы нам такую же просеку в неизведанной чаще ритмико-синтаксических стереотипов русского 4-стопного ямба. Вся работа здесь впереди, и до словаря формул типа шумановского еще очень далеко.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ КЛИШЕ У ПУШКИНА И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

Стих составляется из слов, слова являются частями речи, части речи связываются в синтаксические конструкции. Число частей речи, участвующих в образовании стиха, ограниченно: по существу, это только глаголы, существительные и прилагательные, да еще местоимения, заменяющие существительные и прилагательные. Наречия появляются в стихе (как и в прозе) гораздо реже, а служебные слова, сами по себе очень важные, обычно коротки, безударны и прирастают к знаменательным словам в качестве проклитик и энклитик.

При таком положении число возможных сочетаний частей речи в стихотворной строке оказывается конечным, заранее исчислимым. Так, 4-ст. ямб, любимый размер пушкинской поры, при обычном в нем пропуске одного схемного ударения состоит из трех слов. Существительные (*N*), прилагательные (*A*) и глаголы (*V*) могут располагаться в строке лишь 27 способами. Так как в дальнейшем нам понадобятся не только морфологические, но и синтаксические характеристики слов, то в последующих подсчетах мы приравниваем причастия к прилагательным, деепричастия к глаголам, местоимения к заменяемым ими существительным или прилагательным, а краткие формы прилагательных отделяются от полных и рассматриваются (вместе с наречиями, предикативами и другими малочисленными видами слов) как «прочие» части речи.

NNN	Надежды, шалости, мечты
AAA	Блестящей, ветреной, живой
VVV	Вздыхает, сердится, горит
ANN	Младые грации Москвы
NAN	Порывы девственной мечты
NNA	В пределах вечности глухой
VNN	Мелькают профили голов
NVN	Соседи съехались в возках
NNV	Онегин Ленского спросил
NAA	Меж сыром лимбургским живым
ANA	Над бедной нянею моей
AAN	Простая русская семья
NVV	Татьяна силится бежать
VNV	Поймала, за ворот взяла
VVN	Выходит, требует коня
NAV	Татьяна бедная горит
NVA	Все дочек прочили своих
ANV	С ревнивой робостью гляжу

AVN	Опасной жертвует игрой
VNA	Казалась девочкой чужой
VAN	Читает сладостный роман

Последовательности ***VAA, AVA, AAV, AVV, VAV, VVA*** в этот перечень не включены: прилагательное с глаголом в русском языке непосредственно не связываются, и такие словосочетания в строке возможны лишь в том случае, если в соседней строке присутствует командующее ими существительное, например: *(и дева) Младая, быстрая, спешит...* или *(и дева) Младая мечется, спешит...* Строки такого рода не образуют синтагматического целого и рассматриваются нами отдельно; их мало.

Из всего огромного корпуса русского 4-ст. ямба мы выделим сейчас только малую часть: одну ритмическую и словораздельную вариацию, состоящую из слов *maTAma, TAmama, TAma* (так называемая IV.7м: 7-я словораздельная вариация IV ритмической формы с мужским окончанием — одна из самых частых в 4-ст. ямбе XIX века). Все приведенные выше примеры относятся именно к этой вариации. Впоследствии нам предстоит столь же подробно обследовать каждую из остальных сколько-нибудь употребительных вариаций этого и других размеров: морфологические и синтаксические характеристики их заведомо будут разными.

Материал был использован следующий: Ломоносов, похвальные оды 1745—1762 гг.; Сумароков, «Оды торжественные» (по первым, несокращенным редакциям); Державин, весь 4-ст. ямб 1770—1801 гг.; Жуковский, весь 4-ст. ямб; Пушкин, лирика 1817—1836 гг. (кроме эпических отрывков, мелочей и незавершенных набросков); Пушкин, «Евгений Онегин» (кроме «Путешествия»); Баратынский, лирика и поэмы; Языков, стихи 1823—1829 гг.; Лермонтов, стихотворения и поэмы 1835—1841 гг. Брались только произведения, целиком написанные 4-ст. ямбом: полиметрия и неравностопные стихи исключались.

Если отобрать только строки словораздельной вариации, состоящие из существительных, прилагательных и глаголов, то частота их сочетаний будет следующая:

	Лом.	*Сум.*	*Держ.*	*Жук.*	*П. л.*	*Е-О*	*Бар.*	*Язык.*	*Лерм.*	*Всего*
NN	2	4	4	3	3	12	5	7	1	*41*
AA	–	–	–	–	–	1	–	–	–	*1*
VV	–	–	2	–	–	–	–	–	–	*2*
ANN	4	7	23	18	22	16	7	18	11	*126*
NAN	8	10	25	34	37	41	26	51	34	*266*
NNA	–	4	5	2	16	1	7	6	8	*49*
VNN	4	10	19	8	7	8	9	14	9	*88*
NVN	1	5	7	3	3	9	8	10	8	*54*
NNV	1	13	30	10	9	11	10	8	2	*100*
NAA		–	2	5	2	7	18	5	5	*49*
ANA	–	7	6	14	13	9	11	6	10	*76*
AN	2	8	13	13	16	21	11	14	16	*114*
NVV	–	–	–	–	–	3	–	1	4	*8*
VNV	1	2	8	–	2	5	4	4	3	*29*
VVN	1	–	2	2	3	2	–	2	2	*16*
NA	3	4	12	6	14	15	18	10	15	*97*
NVA	–	1	2	3	–	1	–	1	1	*9*
ANV	1	13	8	4	9	6	5	4	4	*54*
AVN	1	3	7	2	3	1	–	5	7	*29*
VNA	1	2	8	6	6	11	8	10	5	*57*
VAN	12	12	11	19	30	27	13	22	21	*167*

Уже эти цифры позволяют сделать интересные наблюдения о соотношении частей речи в нашей ритмико-словораздельной вариации. Пропорция ***N:A:V*** будет в целом такова:

три поэта XVIII в.	52 : 26 : 22
Жуковский	51 : 35 : 14
Пушкин	51 : 33 : 16
три поэта после Пушкина	53 : 32 : 15

Иными словами, между XVIII и XIX в. в частеречевом заполнении нашей ритмико-словораздельной вариации происходит резкое изменение: увеличивается, более чем на четверть, доля прилагательных. Пропорция прилагательных и глаголов в рассматриваемой вариации по всему материалу — 1 : 0,6; в том числе в XVIII в. — 1 : 0,8, в XIX в. — 1 : 0,5. И это при том, что в более широком обследованном материале она нигде не опускается ниже 1:1 (романтическая лирика Пушкина, «Кавказский пленник»), а обычно держится выше (поздняя лирика Пушкина и «Евгений Онегин» — 1 : 1,4; «Пиковая дама» — 1 : 2,7; «Песни западных славян» — 1 : 3,5). Наша словораздельная вариация оказывается как бы приютом для прилагательных, причем эту свою роль она осознает не сразу, а лишь на рубеже XIX в., между Державиным и Жуковским. В русской литературе происходила глобальная революция, смена классицизма и барокко романтизмом; в стихосложении этому откликалась местная революция, переход от рамочного ритма 4-ст. ямба к альтернирующему; а в крошечном уголке его, в одной из словораздельных вариаций 4-ст. ямба, происходила своя революция, вытеснение глаголов прилагательными.

Можно уточнить: это вытеснение происходило прежде всего на 2-й позиции нашей строки — там, где стоит слово *ТАтата*. Вот пропорция ***N:A:V*** для каждой из трех позиций нашего трехсловного стиха:

	I	*II*	*III*
три поэта XVIII в.	43:29:28	53:37:10	58:12:10
Жуковский	43:34:23	43:52:6	67:20:13
Пушкин	46:29:25	41:52:7	65:17:18
три поэта XIX в.	52:24:24	38:53:9	62:19:19
в среднем	*47:28:25*	*43:49:8*	*63:17:20*

Любимое место существительных в строке — последнее: стих стремится заканчиваться наиболее полновесным, полнозначным словом. Любимое место прилагательных — предпоследнее: им естественно предшествовать существительным. Любимое место глаголов — начальное: отсюда им удобнее управлять членами предложения. От XVIII к XIX в. эти тенденции очень усиливаются в прилагательных, меньше — в существительных и слабеют в глаголах.

Но кроме этого есть еще одна причина усиления прилагательных на средней позиции нашего стиха. На ней стоит 3-сложное слово с 2-сложным безударным окончанием (*ТАтата*). Подсчитано, что слова с длинным безударным окончанием — это по большей части прилагательные (за счет флексий: *красная*, *красного*, *красненькая*), точно так же, как слова с длинным безударным началом — по большей части глаголы (за счет приставок: *побежал*, *перебежал*, *не перебежал*). Эта тенденция не абсолютна: некоторые формы глаголов, особенно с частицей *-ся*, тоже имеют длинные безударные окончания (*делает*, *делается*). В прозе пяти авторов от Пушкина до Чехова соотношение прилагательных и глаголов в словах типа *ТАтата* – 1 : 0,6; в стихе, стало быть, засилье прилагательных втрое выше, 1 : 0,2. Причем стих делает свой выбор в пользу прилагательных не сразу, а лишь на рубеже XVIII и XIX в.: чтобы осознать эту общеязыковую ритмическую тенденцию, ему потребовался опыт нескольких десятилетий XVIII века. В ходе этой борьбы прилагательных за преобладание они, как сказано, могли опираться на синтаксические тенденции — на место определения перед определяемым последним существительным. А преодолевать им приходилось жанровые тенденции: как кажется, оды XVIII в. были более статическим жанром, описательные прилагательные там были нужнее, чем действенные глаголы, тогда как поэзия XIX в. (особенно эпическая, как в нашем материале из Пушкина, Баратынского, Лермонтова) в большей степени нуждалась в глаголах. (Говорим «как кажется», потому что точных подсчетов здесь не делалось, и исследователь еще может столкнуться с сюрпризами.) Победа прилагательных над глаголами на маленьком участке их борьбы, на 2-й позиции одной из ритмико-словораздельных вариаций 4-ст. ямба, — это победа языковых, синтаксических тенденций над литературными, жанровыми.

Мы сказали: наша словораздельная вариация оказывается как бы приютом для прилагательных в стихе (отношение прилагательных к глаголам — 1 : 0,6 при среднем по «Онегину» — 1 : 1,4). Спрашивается, а где же приюты для глаголов, позволяющие поддерживать средний показатель? Ответ дают подсчеты, сделанные Т. В. Скулачевой: конечно, в тех вариациях, где есть место для слов с длинным безударным началом: *Девицу* ***повезли*** *к венцу*, *Позвольте* ***познакомить*** *вас* (отношение 1 : 1,7), ***Предупреждать*** *зари восход*, *И* ***возбуждать*** *улыбку дам* и пр. (отношение 1 : 2,7!). И наоборот, другие вариации со словами, имеющими длинные и сверхдлинные безударные окончания, принимают в себя прилагательные так же и еще охотнее, например, в строках: *Блистал* ***послушною*** *слезой* (отношение 1 : 0,5), *Лесов* ***таинственная*** *сень* (отношение 1 : 0,3!).

Но описанный набор частеречевых комбинаций ***ANN***, ***NAN***, ***NNA*** и т. д. — это еще не синтаксические, а разве что морфологические клише. В каждой из них части речи могут быть различным образом синтаксически связаны: соответственно каждая дает целую группу морфологически-синтаксических конструкций. Если мы обозначим управляющие слова крупными буквами, а управляемые мелкими и сделаем пробелы между буквами, обозначающими слова, непосредственно синтаксически не связанные, то мы получим воочию гораздо большее разнообразие грамматических конструкций строки. Самая частая частеречевая комбинация в нашей ритмико-словораздельной вариации IV.7м, как мы видели, — ***NAN*** (*Порывы девственной мечты*). Дифференцируя ее синтаксически, мы получим конструкции:

nAN	Забвенью брошенный возок В лицо мне веющей весны
NAn	С руками, сжатыми крестом Чем злато, жженое огнем
Nan	Очами страстного тобой
n AN	Мальчишек радостный народ Ко благу чистая любовь Несчастью верная сестра
N an	Порывы девственной мечты Кувшины с яблочной водой И горе нашему врагу
na N	Быть чувства мелкого рабом Но мненья светского поток Сей песни жалостной напев

NA n	Роптанье вечное души И кудри черные до плеч Прогулки тайные в сенях
N=AN	Улыбка, девственный покой Под шляпой, с пасмурным челом

В двух последних примерах вместо подчинительных отношений между словами появляются сочинительные — между однородными членами. Такие случаи немногочисленны и будут учитываться как «прочие» (наряду с *И мудрость, милая их мать, Перстами легкими, как сон* или *На сердце — жадная тоска*). Слова, стоящие на слабых местах строки и обычно атонируемые, не учитывались: стихи *Я музу резвую привел* или *Быть чувства мелкого рабом* рассматривались так, как если бы это было *И музу резвую привел*. Было только два исключения, где управляющими синтаксисом оказывались именно сверхсхемноударные слова: ***Свет*** *черпать солнечных лучей* (Державин) и ***Трет*** *стекла тусклые сукном* (Лермонтов); они тоже отнесены к «прочим».

Из остальных примеров обратим внимание на двусмысленный *Сей песни жалостной напев*: если *жалостной* считать р. п. ж. р., то это конструкция ***na N***, если же считать его и. п. м. р., то это ***n AN***. (Более известный пример такой двусмысленности – стих *Сатиры смелой властелин*; какие неприятности это доставляет при модернизации пушкинской орфографии, где приходится наудачу выбирать между написаниями *смелой* и *смелый*, хорошо знают текстологи. У Языкова встречаем еще более яркую двусмысленность, хотя и без орфографических последствий: *И бога светлого вина*.)

Классифицируя синтаксические структуры в трехсловных строках, бывает удобно различать конструкции с серединным синтаксическим узлом (С: *Забвенью брошенный + брошенный возок*), конечным (К: *Мальчишек народ + радостный народ*) и начальным (Н: *Роптанье вечное + роптанье души*). С-конструкциями будут ***nAN***, ***NAn***, ***Nan***, К-конструкциями — ***n AN***, ***N an***, Н-конструкциями — ***na N***, ***NA n***. Но сейчас нам эта классификация почти не потребуется.

Частота этих синтаксических структур в нашем материале такова:

	Лом.	*Сум.*	*Держ.*	*Жук.*	*П. Л.*	*Е-О*	*Бар.*	*Язык.*	*Лерм.*	*Всего*
nAN	–	–	2	2	6	7	4	–	3	*24*
NAn	–	1	1	2	–	–	1	–	–	*5*
n AN	1	2	2	2	6	5	2	8	8	*36*
N an	6	6	11	15	16	15	9	34	11	*123*
na N	1	1	3	2	–	3	3	4	–	*17*
NA n	–	–	5	8	6	9	5	4	9	*46*
проч.	–	–	1	3	3	2	2	1	3	*15*
Всего	8	10	25	34	37	41	26	51	34	*266*

Закономерности этих частот более или менее очевидны. В порядке слов русского языка действуют две тенденции: согласованное определение стоит перед определяемым (***AN***), несогласованное — после определяемого (***Nn***). Обе тенденции в наших текстах выдержаны в одинаковой мере — на господствующую приходится около 70 % словосочетаний, на инверсию 30 %. Обе тенденции совпадают в трехсловии ***N an***, поэтому оно и преобладает так резко. В среднем на него приходится 46 % выбранных нами строк; у поэтов XVIII в. — несколько больше, 55 %, у Жуковского и Пушкина соответственно 45 и 40 %, далее тенденции раздваиваются: у Языкова засилье господствующей конструкции взлетает до 65 %, у Баратынского и Лермонтова падает до 35 и 30 %. Любопытно было бы проследить судьбу этих тенденций далее в XIX в.

Следующая по частоте частеречевая комбинация в нашей ритмико-словораздельной форме IV.7м — ***VAN***. Она дает только две синтаксические структуры:

V AN	Водились русские блины Позорит шумная молва Вы были дивное дитя
V an	Читает сладостный роман Боится ложного стыда Задернул траурной тафтой

Частота их у авторов — следующая («прочей» считалась строчка Жуковского *Встречались, полные душой*):

	Лом.	*Сум.*	*Держ.*	*Жук.*	*П. Л.*	*Е-О*	*Бар.*	*Язык.*	*Лерм.*	*Всего*
V AN	2	6	3	8	4	1	6	4	5	39
V an	10	6	8	10	26	26	7	18	16	127
проч.	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Всего	12	12	11	19	30	27	13	22	21	167

Закономерности этих частот столь же очевидны. Глагол в русском порядке слов имеет тенденцию стоять после подлежащего (***NV***) и перед второстепенными членами (***Vn***). В конструкции ***V an*** эта тенденция соблюдена, в ***V AN*** нарушена. Поэтому на конструкцию ***V an*** приходится подавляющее большинство — 77 % наших строк: в том числе у поэтов XVIII в. — 70 %, у Жуковского — 55 %, у Пушкина — рекордные 90 %, у экстремиста Языкова — 80 %, у осторожного Баратынского — 45 %, у Лермонтова — 75 %. Впрочем, не следует забывать и более простого объяснения: при глаголе обычно бывает только одна связь с подлежащим и (часто) несколько связей со второстепенными членами. Если взять из нашего материала строки из тех же частей речи в другом порядке — ***NAV***, то соотношение конструкций с подлежащими (***NA V***: *Оковы тяжкие падут*) и со

второстепенными членами (***na V***: *Кобылку бурую запречь*), будет почти в точности такое же — на конструкцию ***na V*** приходится 75 % строк.

Таким образом, размер стиха задает ритмические очертания слов в нем, ритмические особенности частей речи определяют их заполнение, тенденции порядка слов в русском языке определяют их синтаксические конструкции. Все это определяется не жестко, однако в результате выдвигает на первый план некоторые конструкции чаще, чем другие. Их и можно называть синтаксическими клише. Не разбирая подробно причины их возникновения и частоту в других трехсловных комбинациях частей речи, посмотрим, какие из них оказываются самыми употребительными у разных поэтов. Выпишем из каждого автора четыре самые частые синтаксические конструкции нашей словораздельной вариации IV.7 (во всяком случае, встречающиеся чаще одного раза) и посмотрим, какую долю строк они охватывают.

Сделаем это сперва раздельно для строк с прилагательными, существительными и глаголами на ключевой серединной позиции.

Строки с ***прилагательными*** в середине (921 строка), самые частые конструкции охватывают 47 %.

Ломоносов (33 строки) — 65 %: ***V an*** — *Не знают строгия зимы* — 10 раз, ***N an*** — *Трофеи отческих побед* — 6 раз, ***V an*** — *Покрыта северна страна* — 3 раза, ***AAN*** *На крепких мраморных столпах* — 2 раза.

Сумароков (44 строки) — 55 %: ***V AN*** — *Ликует северный народ*, ***V an*** — *Храните лучшее добро*, ***N an*** — *Ко храму вышнего царя*, ***AAN*** — *В прекрасных Флориных лугах* — по 6 раз.

Державин (84 строки) — 50 %: ***N an*** — *Царица подданных сердец* — 12 раз, ***na V*** — *Стихии самые попрать* — 11 раз, ***AAN*** — *О росский бодрственный народ* — 10 раз, ***V an*** — *Открыла верные следы* — 8 раз.

Жуковский (98 строк) — 45 %: ***N an*** — *Над лоном трепетных зыбей* — 15 раз, ***AAN*** — *Живые райские ключи* — 12 раз, ***V an*** — *Являлась каждою весной* — 10 раз, ***V AN*** — *Сверкает тихая река* — 8 раз.

Пушкин, лирика (128 строк) — 50 %: ***V an*** — *Принес он смертную смолу* — 26 раз, ***AAN*** — *И ваши тайные цветы*, ***N an*** — *Природа жаждущих степей* — по 15 раз, ***na V*** — *Кобылку бурую запречь* — 11 раз.

Пушкин, «Евгений Онегин» (147 строк) — 45 %: ***V an*** — *Читает сладостный роман* — 26 раз, ***AAN*** — *Простая русская семья* — 19 раз, ***N an*** — *Журчанье тихого ручья* — 15 раз, ***NA n*** — *Роптанье вечное души* — 9 раз.

Баратынский (128 строк) — 40 %: ***NAA*** — *Подруга милая моя* — 18 раз, ***na V*** — *Молчанье горькое храня* — 12 раз, ***AAN*** — *В былые, лучшие года* — 11 раз, ***N an*** — *Премудрость вышнего Творца* — 9 раз.

Языков (137 строк) — 50 %: ***N an*** — *В раздольи вольного житья* — 34 раз, ***V an*** — *Утешу русскую молву* — 18 раз, ***n AN*** — *Студентов шумные пиры* — 8 раз, ***AAN*** — *Какая сильная волна* — 7 раз.

Лермонтов (122 строки) — 40 %: ***V an*** — *Направя синие штыки* — 16 раз, ***AAN*** — *Пустые звучные слова* — 14 раз, ***N an*** — *На склоне каменной горы* — 11 раз, ***n AN*** — *Тамары грешная душа* — 8 раз.

Строки с ***глаголами*** в середине (366 строк), самые частые конструкции охватывают 45 %.

Ломоносов (7 строк): ***mVN*** (***m*** — наречие) — *Не тут ли царствует любовь* — 2 раза, остальные по одному разу.

Сумароков (11 строк): ***NVn*** — *Астрея спустится с небес* — 3 раза, ***a Vn*** — *Российский милуя народ* — 2 раза, остальные по одному разу.

Державин (23 строки) — 50 %: ***NVn*** — *Зефиры веяли власы*, ***a Vn*** — *В жемчужных плавали струях* — по 4 раза, ***A VN*** — *Златая плавала луна*, ***nV a*** — *Покоем жертвует драгим* — по 2 раза.

Жуковский (19 строк) — 50 %: ***NVn*** — *И шорох слышится в листах*, ***nVa*** — *Кувшином черпает златым* — по 3 раза, ***a Vn*** — *Небесной смочится водой*, ***mVN*** — *И тихо плакала она* — по 2 раза.

Пушкин, лирика (18 строк) — 70 %: ***mVn*** — *Поодаль слушает певца* — 4 раза, ***A VN*** — *Твоею властвует душой*, ***nVn*** — *Но тайны требует для них*, ***Vvn*** — *Не смею требовать любви* — по 3 раза.

Пушкин, «Евгений Онегин» (42 строки) — 30 %: ***nVn*** — *И ножку чувствую в руках* — 6 раз, ***mVN*** — *Не долго плакала она* — 3 раза, ***NVn*** — *Соседи съехались в возках*, ***mVn*** — *Невольно думала о том* — по 2 раза.

Баратынский (25 строк) — 30 %: ***nVN*** — *Гусара слушала она* — 4 раза, ***mVN*** — *Уныло слушает она* — 2 раза, остальные по одному разу.

Языков (31 строка) — 65 %: ***nVN*** — *И бога слышала она* — 7 раз, ***mVn*** — *Безумно следуя мечте* — 6 раз, ***a VN*** — *Полезный вытвердить урок* — 4 раза, ***mVN*** — *Невольно мучилась она* — 3 раза.

Лермонтов (45 строк) — 35 %: ***nVn*** — *Чей образ видела во сне*, ***A VN*** — *Нагие тянутся хребты*, ***mVn*** — *Понятно выразил укор* — по 4 раза, ***a Vn*** (и ***mVN***) — *Ничтожной властвуя землей* — 3 раза.

Заметим попутно резкую разницу между лирикой и «Онегиным» у Пушкина (самые частые конструкции покрывают соответственно 70 % и 30 % строк) — лирика клиширована больше, чем у кого бы то ни было, а гибкий повествовательный стих «Онегина» — меньше, чем у кого бы то ни было. Средний показатель клишированности глагольных строк (45 %) складывается из неоднородных показателей: у ранних поэтов, от Ломоносова до Жуковского, он 55 %, у Пушкина раздваивается на 70 % и 30 % (в среднем — 45 %), у младших поэтов — на 65 % у Языкова и 30 % у Баратынского и Лермонтова (в среднем — тоже 45 %).

Строки с ***существительными*** в середине (830 строк), самые частые конструкции охватывают 32 %.

Ломоносов (22 строки) — 40 %: ***anV*** — *Прекрасной всадницей гордясь* — 3 раза, ***anN*** — *Петрова племени рукой,* ***Vn n*** — *И движут плесками Парнас,* ***a Nn*** — *И наших искренность сердец* — по 2 раза.

Сумароков (76 строк) — 30 %: ***ANA*** — *Великим именем твоим,* ***anV*** — *Уставы истины храня* — по 7 раз, ***ANV*** — *Подземны пропасти ревут,* ***Nna*** — *В покрове милости твоей* — по 4 раза.

Державин (128 строк) — 30%: ***n nV*** — *Стамбулу флотами твердишь* — 12 раз, ***anV*** — *В чужие области скакать,* ***Ann*** — *Какое зрелище очам,* ***Vna*** — *Прибавит к пышности твоей* — по 8 раз.

Жуковский (97 строк) — 35 %: ***ANA*** — *Святою прелестью своей* — 12 раз, ***A nN*** — *Младая вечера звезда* — 8 раз, ***anN*** — *Высоких замыслов мечта,* ***Vna*** — *Поверьте совести моей* — по 6 раз.

Пушкин, лирика (109 строк) — 45 %: ***Nna*** — *Товарищ юности живой* — 16 раз, ***ANA*** — *Мятежной юности моей,* ***Ann*** — *Могучий баловень побед* — по 12 раз, ***anV*** — *Зловещей думою питать* — 7 раз.

Пушкин, «Евгений Онегин» (136 строк) — 20 %: ***Vna*** — *Примите исповедь мою* — 9 раз, ***Ann*** — *Младые грации Москвы* — 8 раз, ***ANA*** — *Над бедной нянею моей* — 7 раз, ***N nV*** — *Онегин Ленского спросил* — 5 раз.

Бара́тынский (98 строк) — 30 %: ***ANA*** — *Разгульной юности моей* — 11 раз, ***Vna*** — *Примите исповедь мою,* ***Nna*** — *Наперсник юности моей* — по 7 раз, ***anV*** — *Желанным отдыхом дыша* — 5 раз.

Языков (96 строк) — 35 %: ***Ann*** — *На чистом поприще наук* — 10 раз, ***Vna*** — *Означил именем твоим* — 9 раз, ***Vnn*** — *Играет в зеркале зыбей* — 7 раз, ***Nna*** (и ***anN***) — *Поминки юности моей* — 6 раз.

Лермонтов (68 строк) — 40 %: ***ANA*** — *О милой дочери его* — 10 раз, ***Nna*** — *Лампада грешницы младой* — 8 раз, ***Vna*** — *Прочтите критику мою* — 5 раз, ***nnV*** (и др.) — *Уж холмы Грузии одел* — 4 раза.

Опять заметим резкую разницу между высокой клишированностью лирики Пушкина (45 %) и низкой клишированностью «Евгения Онегина» (20 %).

При всей неоднородности наших средних величин, мы все-таки можем отметить: строки с прилагательными и глаголами в середине клишированы больше, строки с существительными меньше. (Строк с прилагательными вчетверо больше, чем строк с глаголами, поэтому показатели по ним надежнее.) Это можно объяснить вот чем. Прилагательные способны вступать практически только в одну синтаксическую связь — определительную; глаголы — в три, дополнительную, обстоятельственную и предикативную; существительные — во все четыре. Поэтому синтаксическая скованность трехсловий должна быть вокруг прилагательных максимальной, вокруг существительных минимальной. Можно удивляться тому, что разница между трехсловиями с прилагательными и трехсловиями с глаголами так невелика: при аналогичном обследовании трехсловий былинного стиха она оказывалась больше. Может быть, причина в том, что в былинном стихе ключевая часть речи находилась на конечной позиции, а в стихе поэтов XVIII—XIX вв. — на срединной, и это дает ей больше синтаксического простора. Здесь требуются дальнейшие сравнительные исследования.

Рассмотренный материал достаточен, чтобы определить самые частотные синтаксические конструкции в нашей ритмико-словораздельной вариации IV.7м уже без разделения на виды с прилагательными, глаголами и существительными в середине. Выпишем для каждого поэта конструкции, встречающиеся по 10 раз и более (Ломоносова и Сумарокова, у которых слишком мало строк, объединим вместе). Получим такую картину:

Ломоносов и *Сумароков* (193 строки)		20 % клишированности:
V an	Храните лучшее добро	16 раз
N an	Трофеи отческих побед	12 раз
anV	Прекрасной всадницей гордясь	10 раз
Державин (233 строки)		20 % клишированности:
N an	Царица подданных сердец	12 раз
n nV	Стамбулу флотами твердишь	12 раз
na V	Стихии самые попрать	11 раз
AAN	О росский бодрственный народ	10 раз
Жуковский (214 строк)		25 % клишированности:
N an	Над лоном трепетных зыбей	15 раз
AAN	Живые райские ключи	12 раз
ANA	Святою прелестью своей	12 раз
V an	Являлась каждою весной	10 раз
Пушкин, лирика (255 строк)		35 % клишированности:
V an	Принес он смертную смолу	26 раз
Nna	Товарищ юности живой	16 раз
AAN	И ваши тайные цветы	15 раз
N an	Природа жаждущих степей	15 раз
ANA	Мятежной юности моей	12 раз
na V	Кобылку бурую запречь	11 раз
Пушкин, «Евгений Онегин» (325 строк)		20 % клишированности:
V an	Читает сладостный роман	26 раз
AAN	Простая русская семья	19 раз
N an	Журчанье тихого ручья	15 раз
na V	Я музу резвую привел	12 раз
Баратынский (251 строка)		20 % клишированности:
NAA	Подруга милая моя	18 раз
na V	Молчанье горькое храня	12 раз
AAN	В былые, лучшие года	11 раз
ANA	Разгульной юности моей	11 раз

Языков (264 строки)		25 % клишированности:
N an	В раздольи вольного житья	34 раза
V an	Утешу русскую молву	18 раз
ANn	На чистом поприще наук	10 раз
Лермонтов (235 строк)		20 % клишированности:
V an	Направя синие штыки	16 раз
AAN	Пустые звучные слова	14 раз
N an	На склоне каменной горы	11 раз
ANA	О милой дочери его	10 раз

Легко сосчитать, что в этом перечне ведущую группу образуют конструкции ***N an*** — 114, ***V an*** — 112, **AAN** — 81 раз (у 6—7 поэтов каждая); далее с заметным отрывом следуют ***na V*** — 46 и ***ANA*** — 33 раза (у трех поэтов каждая); и наконец, ***NAA*** — 18, ***Nna*** — 16, ***n nV*** — 12, ***anV*** — 10 и ***ANA*** — 10 раз (у одного поэта каждая). По-видимому, три первые конструкции — типа *Журчанье тихого ручья, Читает сладостный роман, Простая русская семья* — и могут притязать на то, чтобы считаться синтаксическими клише нашей стиховой вариации. Добавив к учтенному числу строк те немногочисленные, которые остались за нашим условным 10-строчным рубежом (у Ломоносова, Сумарокова, Державина, Баратынского, Языкова), мы получим:

V an	Читает сладостный роман	127 раз
N an	Журчанье тихого ручья	123 раза
AAN	Простая русская семья	96 раз —

всего 346 раз, что составляет 17,5 % всего нашего корпуса (1970 строк). Если к ним добавить вторую группу излюбленных конструкций (с такими же дополнениями из-за 10-строчного рубежа):

na V	Кобылку бурую запречь	70 раз
ANA	Мятежной юности моей	69 раз,

то сумма составит 485 строк, т. е. 24,5 %, четверть всего нашего корпуса. Много это или мало, мы не можем сказать, пока не будут сделаны подсчеты по синтаксической клишированности других форм стиха. На первый взгляд кажется, что этого достаточно.

Насколько ощутимы, узнаваемы эти клише при непосредственном чтении? По-видимому, не очень — иначе они давно были бы замечены и стали бы предметом изучения. Чтобы быть узнаваемыми, синтаксические структуры должны подкрепляться морфологическими, а желательно и лексическими. Наиболее заметны они становятся, когда круг слов, занимающих ту или иную позицию, ограничен, и поэтому повторения таких одинаковых слов в одинаковых конструкциях обращают на себя внимание, даже будучи рассеяны по тексту.

Самый яркий пример такого обнажения синтаксической конструкции — последнее из пяти ведущих клише, ***ANA***. Самый частый случай двух определений при одном определяемом — это прилагательное и притяжательное местоимение; прилагательное держится препозитивного места, притяжательное местоимение легко отбрасывается в постпозитивное; а из разных словоформ притяжательных местоимений в конце стиха предпочтительными оказываются *моей*, *твоей, своей,* потому что, с одной стороны, в них сходятся р., д., тв. и пр. п. женского рода, и с другой стороны, рифма на *-ей* пользуется в русских стихах повышенным спросом.

Действительно, из 69 конструкций ***ANA*** только 4 оканчиваются на полнозначное прилагательное: *Бывалых радостей земных*, *Неполной радости земной*, *От ясной младости живой* (Жуковский), *И этой прелести живой* (Пушкин). Уже здесь видно, как начинают повторяться слова. Остальные заканчиваются на местоимения: 15 раз на *такой*, *сама*, *сего*, *его* и пр., 14 раз на *моих*, *твою*, *своим* и пр., и 47 раз на *моей, твоей* и (чаще всего, 31 раз) *своей.* При этом из 47 раз 20 раз строки содержат повторяющееся серединное существительное: *Всей милой* ***прелестью*** *своей*, *Прискорбной* ***прелестью*** *своей*, *Святою* ***прелестью*** *своей* (Жуковский), *Мятежной* ***юности*** *моей*, *Преступной* ***юности*** *моей* (Пушкин), *Минутной* ***юности*** *моей*, *Разгульной* ***юности*** *моей* (Баратынский), *Он в первой* ***юности*** *своей*, *И бурной* ***юностью*** *моей* (Пушкин), *Кипящей* ***младости*** *моей* (Пушкин), *Кипучей* ***младости*** *твоей* (Языков), и т. д. И еще 11 раз повторяются если не существительные, то их морфемы — используются слова на *-сть*, ***-ть***: *И хладной* ***важностью*** *своей*, *Свободной* ***живостью*** *своей* (Пушкин), *Какою* ***грубостью*** *своей*, *Достойной* ***доблести*** *твоей* (Лермонтов), *И в гордой* ***леності*** *своей* (Пушкин), *В прехвальной* ***зависти*** *своей*, *И чистой* ***совести*** *своей* (Сумароков), *И тайной* ***гордости*** *своей* (Державин) и т. д. На этом фоне, можно полагать, становятся ощутимы повторы даже не суффиксов, а падежных флексий существительных (и прилагательных): *Болтливой лир****ою*** *своей*, *Пред милой Ольг****ою*** *своей*, *Стыдливой муз****ою*** *моей* (Пушкин), *С бродяжной слав****ою*** *своей* (Языков) и т. д.

Терминология для обозначения близких и дальних повторов в поэтическом тексте еще не выработана. Мы предлагаем называть повторение синтаксической конструкции — «клише», а повторение синтаксической конструкции, подкрепленное повторением одного или нескольких слов, — «формулой». В таком случае перед нами сейчас явление, пограничное между клише и формулой. Повторение синтаксической конструкции налицо. С одной стороны, слова *моей, твоей, своей* здесь явно взаимозаменяемы и могут считаться вариантами одного слова; точно так же, хотя и в меньшей степени, вариантами одного слова начинают ощущаться *юности*, *младости*, *прелести*, *совести*, *доблести* и т. д. С другой стороны, вариантами того же клише-формулы могут, по-видимому, ощущаться и иные синтаксические конструкции, оканчивающиеся на *моей*, *твоей*, *своей* с предшествующим глаголом — ***Vna***: *Поверьте совести моей*, *Послушай повес-*

ти моей (Жуковский), *Смеяться лености моей, Исполнись волею моей, Тронися просьбою моей* (Пушкин), Не *тронусь участью твоей* (Пушкин, Лермонтов), *Упиться песнию твоей* (Языков), *Раздвиглась силою твоей, Не чая гибели своей* (Державин), *Наскуча упряжью своей, Хранил он в памяти своей* (Пушкин), *Хранится в памяти моей* (Языков). То же самое можно сказать о подобных же синтаксических конструкциях, с предшествующим существительным — ***Nna***: *С изменой юности моей, Проказы младости своей, И трепет ревности моей, На жертву прихоти моей, И ранам совести моей* (Пушкин), *И небо родины моей* (Языков), *И небо Франции своей, Под небом Африки моей* (Пушкин), *Наперсник юности моей* (Баратынский), *Надеждам юности моей* (Лермонтов), *Надежды юности моей, Поминки юности моей* (Языков), *Ошибок юности моей* (Баратынский), *Остатков юности своей* (Лермонтов). А как со строкой Баратынского *Наперсник юности моей* соощущается пушкинское *Товарищ юности живой?* Не будем забывать и самого знаменитого случая, когда всем памятный пушкинский стих *Примите исповедь мою: Себя на суд вам отдаю* дословно повторяется у Баратынского в «Цыганке»: *Я с вами жаждал объясненья! Примите исповедь мою ...* — намеренно или нет?

Можно возразить, что комбинация ***ANA*** — случай исключительный, сам диктующий ограничения на словесное заполнение частеречевой схемы. Думается, это все-таки не так: и в других частеречевых комбинациях можно, осторожно говоря, заметить словесные и тематические повторения — как будто собственный или чужой опыт услужливо подсказывает поэту уже бывшую в употреблении форму высказывания.

Возьмем другое из наших пяти ведущих клише — ***na V*** (*Кобылку бурую запречь*), и приведем без комментариев несколько типов его словозаполнения.

Да славу новую речем (Сумароков), *Здесь славу вечную поет, И пользу общую блюди, Он пользу общую хранил* (Державин), *И мысли здравые мрачит* (Сумароков), *Ты мысли дерзкие пленишь* (Державин);

Я гимны прежние пою, Я строфы первые читал, Он песни дивные запел, Мне звуки дивные шептал (Пушкин), *...Вам строки чудные писал* (Лермонтов);

Вздыханьем сладостным томит, Любовью выспренней горишь (Державин), *Надеждой сладостной горя, С надеждой милою смотрю* (Языков), *С улыбкой нежною прочтешь, Головкой томною склонясь* (Пушкин);

Молчанье горькое храня (Баратынский), *Блаженство темное зовешь, Ей что-то чудное гласит* (Пушкин), *И сердце слабое увлек, Он сердце мертвое принес, Он солнце тусклое следил* (Лермонтов);

На двери дальние глядит (Баратынский), *И в поле темное глядит* (Пушкин), *На князя нового глядят, На жертву бедную взглянул* (Лермонтов), *На духа чистого взирал* (Пушкин).

Здесь 28 из 70 строк синтаксического клише ***na V***, две пятых: немного, но, кажется, достаточно, чтобы не счесть это случайным. Могут сказать, что это просто естественный и потому неощутимый порядок слов русского языка; но ведь стих для того и служит, чтобы делать неощутимое ощутимым.

Последнее, о чем следует сказать, — это о неполносвязных строках, не образующих синтагмы: два первых слова связаны, третье на отлете (*Как бури вешние полям*, связующее слово *благотворны* — в предыдущей строке), или два последних слова связаны, первое на отлете (*Доныне дамская любовь*, связующее слово не *изъяснялася* — в следующей строке) или, совсем редко, все три слова в строке не связаны друг с другом (*И Ленский пешкою ладью*, связующее слово *берет* — в следующей строке). В нашей ритмико-словораздельной вариации общий процент таких неполносвязных строк у поэтов XVIII в. — 10 %, в лирике XIX в. (Жуковский, Пушкин, Языков) — 14 %, в поэмах XIX в. («Онегин», Баратынский, Лермонтов) — 20 %. Видимо, с нарастанием клишированности строк нарастает и потребность в «упаковочном материале», перебрасывающем связи от клише к клише, причем потребность эта слабее в менее связной лирике и сильнее в более связных повествовательных текстах. Интереснее другое. В трехсловных синтагмах прозы и трехсловных полносвязных строках стиха любых размеров в русском языке связь между последними двумя словами сильнее, чем между первыми двумя: это показано многократными подсчетами. Казалось бы, в неполносвязных строках должен чаще встречаться тип *Доныне дамская любовь* и реже — *Как бури вешние полям* (где тонко, там и рвется). На самом деле это не так. В нашей ритмико-словораздельной вариации соотношение этих типов «1 + 2» и «2 + 1» у поэтов XVIII в. — 55:45, у Жуковского, Баратынского, Языкова, Лермонтова — 40:60 и только у Пушкина — 65:35. Впечатление такое, что Жуковский и остальные намеренно хотят усилить напряженность синтаксического ожидания (анжамбман *Там карла с хвостиком, а вот...* звучит резче, чем *...В субботу. Оленька и мать*); и только Пушкин стремится ослабить напряженность и сделать стих как можно более синтаксически естественным.

Мы намеренно не касались еще одного клишеобразующего фактора строения стиха: рифмы. Она резко ограничивает отбор слов на заключительной позиции строки и тем самым — возможности синтаксической ее организации. Но это — предмет для особой статьи, и речь там пойдет не столько о клишированности, сколько о формульности.

РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ КЛИШЕ И ФОРМУЛЫ В ЭПИЛОГЕ «РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ»

Владислав Ходасевич определил тему своей книги «Поэтическое хозяйство Пушкина» [Ходасевич 1924] как «самоповторения у художника». Реминисценции и автореминисценции Пушкина в это время впервые привлекли смущенное внимание литераторов и литературоведов: М. Гершензон хотел назвать так и не написанную статью об этом «Плагиаты Пушкина» [Гершензон 1926: 114—122]. Постепенно смущение проходило: после того, как В. Виноградов [Виноградов 1941: гл. 2] с легкостью стал перечислять переклички между стихами Пушкина и его предшественников, исследователи почувствовали, что такие «плагиаты» — не аномалия, а норма поэтического языка. Но популярной тема не стала: даже в последние десятилетия, когда изучение «интертекстуальности» сделалось модным, исследователи упражнялись преимущественно на стихах Мандельштама и других поэтов XX в., — Пушкина предпочитали не касаться.

Ходасевич предупреждал читателя: «я сознательно старался не подходить к темам пушкинского словаря и словаря пушкинских рифм» [Ходасевич 1924: 4] — можно добавить «и пушкинских ритмов». Почти одновременно С. Бобров начал рассматривать стихотворные реминисценции именно как «одинаковые слова на одинаковых ритмических и рифмических местах» [Бобров 1922], и это сразу расширило представление о поэтической кладовой Пушкина. Стало ясно (хотя, может быть, не сразу и не до конца), что

во-первых, стихотворная строка вмещает лишь ограниченное число сочетаний ритмических слов (т. е. 1-сложных, 2-сложных с ударением на 1-м слоге, 2-сложных с ударением на 2-м слоге и т. д.) — например, в 4-ст. ямбе таких ритмических вариаций 36, а если учитывать мужские и женские окончания строк, то вдвое больше;

во-вторых, эти ритмические слова допускают лишь ограниченное число вариантов лексического заполнения — например, 6-сложное слово с ударением на 4-м слоге (*Великолепная могила*, *Великолепные дубравы*, *Великолепные чертоги*, *Великолепными рядами* — примеры С. Боброва из Пушкина, Баратынского, Языкова) в поэтическом языке XVIII—XIX вв. имеет мало конкурентов слову *Великолепная* (и пр.), и большинство этих слов тоже будут прилагательными или причастиями;

в-третьих, эти слова стремятся соединяться так, чтобы их синтаксические связи внутри стихотворной строки были сильнее, чем между строками (анжамбманы — исключение, а не норма), т. е. в стихотворной строке оказывается возможно лишь ограниченное число синтаксических конструкций.

По всем этим причинам повторение ритмических, синтаксических и лексических конструкций в строке становится неизбежным как в стихах одного поэта, так и в стихах разных поэтов — особенно если их объединяет общая поэтическая манера (ритмические, лексические, анжамбманные предпочтения). Сочиняя стихи, поэты оперируют не словами, а словосочетаниями: опубликованные черновики поэтов, сочинявших не в голове, а на бумаге (в том числе Пушкина и Блока) показывают, что сплошь и рядом они сперва намечают общие очертания строки-синтагмы (обычно первым и последним, рифмующим, словом) и лишь потом уточняется ее лексическое наполнение.

Для описания этих повторяющихся конструкций нами была предложена следующая терминология [Гаспаров 1986: 198]: ритмическое клише — одинаковая последовательность ритмических слов (словораздельная вариация ритма), например, *таТАта*, *ТАта*, *татаТА*, *Владелец нищих мужиков*, *Татьяне прочить жениха*, *Тревожат сердце иногда*; синтаксическое клише — одинаковая последовательность членов словосочетания или предложения, например. *Владелец нищих мужиков*, *Приют задумчивых дриад*, *Карикатура южных зим*; ритмико-синтаксическое клише — совмещение того и другого, например: *Владелец нищих мужиков*, *Поклонник мирных Аонид*, *Привычки милой старины*; ритмико-синтаксическая формула — ритмико-синтаксическое клише с точным повторением одного или нескольких слов: ***Владелец** нищих мужиков*, ***Владелец** нищих **деревень***, ***Владелец** скудных **деревень***. Но, конечно, между клише и не-клише, формулами и не-формулами неизбежны постепенные переходы, затрудняющие классификацию.

Реальную картину этих трудностей мы и попытаемся представить в предлагаемой заметке. Мы возьмем один реальный текст Пушкина — эпилог к «Руслану и Людмиле» (1820) — и приведем к каждой его строке все ритмико-синтаксические аналоги из всего 4-ст. ямба Пушкина.

Для обозначения ритма мы пользуемся установившейся нумерацией словораздельных вариаций в 4-ст. ямбе. Различаются 7 ритмических форм (из них одна неупотребительная) с пропусками ударений на разных стопах: 4-словная (I) *Одет, раздет и вновь одет*, 3-словные (II) *Благословен и день забот*, (III) У *нас немудрено блеснуть*, (IV) *Дворцы, сады, монастыри*, 2-словные (VI) *Удивлена, поражена*, (VII) *В унынье погружена*. В каждой различаются 4 или 8 словораздельных вариаций — сочетаний м(ужских), ж(енских), д(актилических) и г(ипердактилических) словоразделов:

в (I): *ммм*, *ммж*, *мжм*, *мжж*, *жмм*, *жмж*, *жжм*, *жжж*;
в (II): *-мм*, *-мж*, *-жм*, -жж;
в (III): *Мм*, *Мж*, *Жм*, *Жж*, *Дм*, *Дж*, *Гм*, *Гж*;
в (IV): *мМ*, *мЖ*, *мД*, *мГ*, *жМ*, *жЖ*, *жД*, *жГ*;
в (VI):*-М*, *-Ж*, *-Д*, *-Г*.

Строчными буквами обозначаются словоразделы в 1-сложных междуударных интервалах, прописными — в 3- и 5-сложных). Примеры — ниже; при номере вариации ставится буква, обозначающая м(ужское) или ж(енское) окончание строки: IV.6*м*, IV.6*ж*, IV.7*м*, IV.7*ж* и т. д. Под «словами» имеются в виду «метрические слова», т. е. с проклитиками и энклитиками, подчиненными метрическому ударению. В роли проклитик здесь изредка оказываются и полноударные слова (*Под ней* ***снег*** *утренний хрустит*), это создает при разборе особые сложности; в нашем тексте лишь один такой, сравнительно простой, случай.

Для обозначения частеречевого заполнения строки мы пользуемся следующими обозначениями: **П** — прилагательное (***П*** — причастие, П — местоимение-прилагательное, **П** и ***П*** — краткие формы прилагательных и причастий), **С** — существительное (С — местоимение-существительное), **Г** — глагол, **Н** — наречие, **Х** — вспомогательное слово. Причастия и местоимения-прилагательные при рассмотрении синтаксических конструкций причисляются к прилагательным. Для обозначения синтаксических связей в строке слова согласованные обозначаются буквами одной высоты, в словосочетаниях с управлением управляющее слово обозначается прописной буквой, а управляемое — строчной (а управляемое при управляемом — строчной с точкой); смежные слова, имеющие синтаксическую связь, обозначаются буквами без пробела между ними, не имеющие синтаксической связи — буквами с пробелом; однородные члены предложения соединяются знаком тире; если слово не имеет синтаксической связи ни с одним из остальных слов в строке, оно отделяется запятой или косой чертой.

Для обозначения лексического состава строки мы отмечаем звездочкой (или двумя, или тремя) каждую строку, в которой одно (или два, или три) слово повторяется хоть раз в другой строке той же ритмико-синтаксической конструкции. Эти совпадения могут перекрещиваться: строка *Неволю невских берегов* имеет одно слово общее с *Неволю душных городов* и два — с *Несчастье невских берегов*, и поэтому отмечается тремя звездочками.

В ссылках на примеры мы будем пользоваться следующими знаками: для лирических стихотворений — год написания; для поэм: БР — «Братья-разбойники», БФ — «Бахчисарайский фонтан», ГН — «Граф Нулин», Е — «Езерский», ЕО — «Евгений Онегин», КП — «Кавказский пленник», МВ — «Медный всадник», П — «Полтава», РЛ — «Руслан и Людмила», Т — «Тазит», Ц — «Цыганы». При ЕО, КП, МВ, П и РЛ цифрой обозначается номер главы, песни или части. Лирика бралась только послелицейская, кроме эпических отрывков, мадригально-эпиграмматических мелочей и незаконченных набросков; «Евгений Онегин» — кроме «Путешествия» и писем Онегина и Татьяны. Общий объем использованного материала — 16 010 строк 4-ст. ямба.

При каждой ритмико-синтаксической конструкции указывается общее число ее приведенных строк и его отношение к общему числу строк данной словоразделъной вариации (IV.6*ж*, IV.6*м* и пр.).

IV.6*ж*	Так, мира житель равнодушный	**сСП** *
	Веселья зритель равнодушный (ЕО1)	*
	Пустыни сторож безымянный (РЛ3)	*
	Забав их сторож неотлучный (БФ)	*
	Корнеля гений величавый (ЕО1)	**
	Эсхила гений величавый (1821)	**
	Ахилла призрак величавый (1821)	*
	Как друга ропот заунывный (1824)	
	Как в море лебедь одинокой (РЛ4)	
	И правды пламень благородный (1832)	
	И гроба тайны роковые (ЕО2)	*
	Лепажа стволы роковые (ЕО6)	*
	И битвы поле роковое (П3)	*
	Толстого кистью чудотворной (Е04)	14/887 = 1,58 %
IV.7*ж*	*Я* славил лирою послушной	**Г сп** **
	Мне славить лирою небрежной (РЛ4)	**
	Тревожить лирою моею (ЕО7)	*
	Питайся мыслию суровой (П2)	
	Горит ли местию кровавой (БФ)	
	И мучась ревностью напрасной (РЛ1)	***
	Измучась ревностью напрасной (КП2)	***
	Отмерил с точностью отменной (ЕО6)	
	Воскликнул с важностью сердитой (РЛ3)	*
	Сидели с важностью угрюмой (РЛ6)	*
	То шутит с чернию веселой (П2)	
	Слыву я девою жестокой (КП2)	
	Стоял я пленником послушным (РЛ1)	
	Где машет мантией мишурной (ЕО7)	
	Казался островом печальным (МВ1)	
	Внемлите истине полезной (1824)	
	Не спим мы в роскоши позорной (1830)	
	Заглянет в облако любое (Ц)	
	Сознался в умыслах лукавых (П2)	19/791 = 2,40 %
IV.6*м*	Преданья темной старины	**С пс** *
	Привычки милой старины (ЕО2)	*
	Во вкусе умной старины (ЕО2)	*
	Да нравы нашей старины (ЕО3)	**
	И славу нашей старины (ЕО8)	**
	Затея сельской остроты (ЕО3)	
	И прелесть важной простоты (ЕО2)	*
	Пожитки бледной нищеты (МВ1)	
	В тревогах шумной суеты (1825)	
	С прикрасой легкой клеветы (ЕО7)	
	На небе с левой стороны (ЕО5)	

Пристрастья важных аонид (1827) **
Наперсник важных аонид (1821) **
Поклонник мирных аонид (ЕО2) *
Питомец горских табунов (КП1)
Владелец нищих мужиков (ЕО5) **
Владелец нищих деревень (ЕО5) **
Тревоги смелых казаков (КПэ) *
И скуку зимних вечеров (1824)
Сей пращур русских городов (1831) **
Неволю душных городов (Ц) **
Неволю невских берегов (1828) ***
Несчастье невских берегов (МВ2) **
На склоне темных берегов (РЛ5) *
Со славой красных каблуков (ЕО4)
Ни трубки модных знатоков (ЕО7) *
Мученье модных рифмачей (ЕО4) *
Станица поздних журавлей (Ц)
Обманы хитрых узденей (КП1)
Рассказам юных усачей (ЕО2)
Замену тусклых фонарей (ЕО2)
На тройке чалых лошадей (ЕО4)
В ветрила гордых кораблей (1821)
Перстами робких учениц (ЕО3)
И злости мрачных эпиграмм (ЕО1)
Жеманство в тонких кружевах (1819)
Как роем черной саранчи (ПЗ)
Чтоб дети русских деревень (Т) *
IV.6*м* На лоне праздной тишины **
На лоне сельской тишины (ЕО7) **
Под кровом вечной тишины (РЛ1) *
III.1*ж* Я пел и забывал обиды **Г-Гс** 1/36 = 2,78 %
IV.6*м* Слепого счастья и врагов **ПС-С**
Высоких мыслей и стихов (1818) *
Лежалой прозы и стихов (1824) *
Московских франтов и цирцей (ЕО7)
Старинных былей, небылиц (ЕО3)
Большого света и двора (1832)
Пехотных ратей и коней (МВп)
Ни общих мнений, ни страстей (ЕО8)
Ни мудрых истин, ни картин (ЕО5)
Ни женских ножек, ни голов (ЕО1)
Ни скучных песен, ни пиров (РЛ2)
Без всякой злобы и затей (ЕО4)
С кипящим пивом и вином (РЛ1)

И этим письмам и слезам (ЕО8)
О чудной ночи, о луне (ЕО7)
Нетленной славой и красой (1825)
Недвижный воздух и мороз (МВп)
Двойные окна, камелек (ЕО8)
Подблюдны песни, хоровод (ЕО2) 19/1104 = 1,72 %
IV.7*ж* Измены ветреной Дориды **С пс**
Преданья русского семейства (ЕО4) **
Преданья грозного Кавказа (КПэ) *
Минуты верного свиданья (1818) **
Минута сладкого свиданья (РЛ1) **
Приюты счастливых свиданий (ЕО3) *
Порывы пламенных желаний (БФ) *
В восторге пылкого желанья (РЛ1) *
Прохлада сумрачной дубровы (ЕО1) *
В прохладе мрамрной беседки (РЛ4) *
Теченье сельского досуга (ЕО2)
Убийца юного поэта (ЕО6) **
И память юного поэта (ЕО6) **
Я голос вещего Баяна (РЛ5)
Ты, жертва скучного Гимена (РЛ3) *
На лоне скучного покоя (1825) *
На месте славного побега (РЛ2)
На ложе мнимого мученья (ПЗ)
На лоне мстительных грузинок (КПэ)
Шипенье пенистых бокалов (МВ, п)
Волшебством тайного рассказа (ЕО8)
И тайна брачныя постели (ЕО4)
И шапку старого злодея (РЛ3)
И лапу с острыми когтями (ЕО5)
Ты в руки модного тирана (ЕО3)
Героя нашего романа (ЕО5) *
В начале нашего романа (ЕО8) *
С долины страшного ночлега (Ц)
В гражданстве северной державы (ПЗ)
Я в память горестной Марии (БФ) *
Владимир — в горестной молитве (РЛ6) *
Наездник смирного Пегаса (1836)
Питомец пламенной Беллоны (1819) *
Поклонник дружеской свободы (1817)
Тоскою душного изгнанья (1821) *
Из края мрачного изгнанья (1830) *
Гоненье ль низкого невежды (1824)
Был шумом внутренней тревоги (МВ2)

	Был эхо русского народа (1818)	*	
	По праву русского дворянства (1828)	*	
	На память нежного ль свиданья (1828)	*	
	В нем правду древнего Востока (1830)		42/887 = 4,74 %
IV.7*м*	И сплетни шумные глупцов.	**СП с**	
	Престолы вечные снегов (КП1)	*	
	Преданья темные молвы (КПэ)		
	Заботы мирные семей (Ц)		
	И дружба тяжкая мужей (ЕО4)	*	
	Беседу сладкую друзей (ЕО8)		
	Отметку резвую ногтей (ЕО7)		
	Я зелень мертвую ветвей (1828)		
	И пламя позднее любви (РЛ1)	*	
	И речи нежные любви (1830)	**	
	Лампадой чистою любви (1824)	*	
	Роптанье вечное души (ЕО4)	*	
	С дружиной верною князей (РЛ6)		
	Дружины конные славян (РЛ6)		
	Прогулки тайные в сенях (ЕО5)		
	Потоки жаркие в горах (БФ)		
	Бокала полного вина (ЕО8)		
	Явленьем медленным гостей (ЕО8)		
	Без взора наглого для всех (ЕО8)		
	Я кудри черные до плеч (ЕО2)		
	Тропами мрачными дубрав (РЛ5)		
	При свете трепетном луны (РЛ2)		
	Я в лоно хладное земли (Ц)		
	Под сенью чуждою небес (1821)		
	Ты прелесть нежную стыда (П1)	*	
	Он силы новые врага (П3)		
	Задами тяжкими татар (Е)	*	27/1096 = 2,46 %
IV.7*ж*	На крыльях вымысла носимый	**сс.*П***	1/791 = 0,13 %
II.1*м*	Ум улетал за край земной	**Гсп**	
	Кто не владел во тьме ночной (1818)		
	И потекли к стене градской (РЛ6)		
	Запировал в семье своей (РЛ6)	*	
	Не обновлю души моей (ЕО4)	**	
	Так не терзал души моей (ЕО1)	**	
	Произведут в груди моей (ЕО3)	*	
	Уж отдала судьбу свою (ЕО3)	*	
	Вдруг разрешат судьбу его (ЕО5)		
	Благослови любовь мою (Т)	*	
	Передает язык чужой (КП1)		
	Не презирал страны родной (1826)		12/182 = 6,59 %

II.1*ж*	И между тем грозы незримой	**х/сп** **	
	Но между тем, никем не зрима (РЛ4)	**	2/206 = 0,97 %
IV.6*м*	Сбиралась туча надо мной!..	**ГС с** **	
	Нависла туча над тобой (РЛ3)	*	
	Мелькала дева предо мной (БФ)	**	
	Мелькают лица перед ним (ЕО8)	*	
	Упала дева на крыльцо (П1)	**	
	Выходит барин на крыльцо (ГН)	*	
	Подсели дамы к камельку (ЕО5)		
	Вздыхали жены в тишине (БФ)		
	Садится Таня у окна (ЕО7)		
	Звал друга Ленский на дуэль (ЕО6)		
	Сбежалась челядь у ворот (ЕО7)		
	Стремится витязь по садам (РЛ5)		
	Шипела пена по краям (РЛ1)		
	Чернеют башни на углах (РЛ4)		
	Иль ходит месяц средь небес (1821)		15/1104 = 1,36 %
II.1*ж*	Я погибал... Святой хранитель	**г//пс**	1/206= 0,49 %
II.4*м*	Первоначальных, бурных дней	**П-ПС** **	
	Первоначальных, чистых дней (1819)	**	
	Из-за усталых, бледных туч (МВ2)		
	Невозмутимый, вечный сон (1831)		
	И на протяжный слабый крик (П2)		5/84 = 5,95 %
IV.6*ж*	О дружба, нежный утешитель	**С, ПС**	
	Тургенев, верный покровитель (1817)		
	Так море, древний душегубец (1826)		3/887 = 0,34 %
III.5*м*	Болезненной души моей!	**ПСП** **	
	С измученной души моей (1819)	**	
	Читающий мечты свои (ЕО4)		3/75 = 4,0 %
VI.2*ж*	Ты умолила непогоду	**Гс**	
	Благословляю новоселье (1830)		
	Да озарит он заточенье (1826)		
	Царь не отвергнет примиренья (П3)		
	Он не карает заблуждений (1829)		
	Я не предвижу возражений (ЕО6)		
	Я наслаждаюсь дуновеньем (ЕО7)		
	Воображаясь героиней (ЕО3)		
	Всех удавлю вас бородою! (РЛ3)		
	Ты не издохнешь от удара (П1)		
	Изнемогая от мучений (МВ2)		
	И выезжает на дорогу (ГН)		
	Я запируем на просторе (МВ, п)		
	Как походил он на поэта (ЕО8)		

	И покидая с небреженьем (МВ2)	
	Я восклицаю с нетерпеньем (1830)	
	Воспоминала с умиленьем (БФ)	*
	Так посвящаю с умиленьем (1827)	*
	И потонули в наслажденьи (1824)	
	И окликались на курганах (КП2)	
	Сам не смеялся над собою (РЛ2)	
	Он очутился под столбами (МВ2)	
	Ты не истлеешь средь пожара (П1)	
	Не унижает пред народом (1821)	
	А уж не думай о горелке (1832)	
	Ты отвергаешь для Мазепы (П2)	
	Не проходили без науки (ЕО6)	
	И очутился у соседок (ЕО6)	28/211 = 13,27 %
III.4*ж*	Ты сердцу возвратила мир	**сГс** *
	А сердце оставляю вам (1817)	*
	В болото обращают луг (ЕО8)	
	На дровнях обновляет путь (ЕО5)	
	С улыбкой распустила грязь (1821)	
	Ты шелком не сжимаешь ног (1829)	
	За гробом ожидает нас (ЕО7)	
	Мечтами украшала ей (ЕО2)	
	Все взоры обратили к ней (П2)	
	Наследство предоставил им (ЕО1)	10/254 = 3,94 %
II.3*ж*	Ты сохранила мне свободу	**Гс с**
	Не докучал он ей мольбою (П1)	
	Мы почитаем всех нулями (ЕО2)	3/77 = 3,90 %
IV.7*м*	Кипящей младости кумир!	**псС** *
	Созревших барышень кумир (ЕО5)	**
	Уездной барышни альбом (ЕО4)	*
	Смиренной девочки любовь (ЕО8)	*
	Ни дикой вольности любовь (КП, э)	**
	Покойных рыцарей любовь (1821)	*
	Придворных витязей гроза (1828)	
	Смиренной вольности детей (Ц)	*
	Священной истины друзей (1818)	*
	Холодной истины забот (1819)	*
	Не робких инокинь собор (РЛ4)	
	И пышной роскоши прибор (РЛ2)	
	Печальной истины поэт (РЛ5)	*
	Как прошлой юности грехи (ЕО3)	
	Сребристых тополей листы (П2)	
	И пышных гетманов сады (П2)	
	У злого лешего в руках (РЛ6)	

	И в черных локонах еврей (БР)	18/1096 = 1,64 %
IV.6*ж*	Забытый светом и молвою	**Пс-с** 1/887 = 0,11 %
III.4*м*	Далече от брегов Невы	**Нсс**
	Высоко над семьею гор (1829)	2/254 = 0,79 %
IV.2*ж*	Теперь я вижу пред собою	**нГс** **
	И вдруг он видит пред собою (РЛ5)	**
	Еще предвижу затрудненья (ЕО3)	
	Вполне свершилось по несчастью (РЛ1)	
	Давно утратил сладострастье (КП1)	
	Стал вновь читать он без разбора (ЕО8)	
	И там гуляет на просторе (ЕО1)	
	Потом приносят и гитару (ЕО2)	8/841 = 0,95 %
IV.7*м*	Кавказа гордые главы	**с ПС** ***
	Кавказа дикие цветы (КП, з)	*
	Кавказа гордые сыны (КП, э)	**
	Природы бедные сыны (Ц)	**
	Природы милые дары (БФ)	*
	Татьяны бледные красы (ЕО3)	
	И жизни лучшие часы (П3)	*
	И ночи хладные часы (БФ)	**
	К ней старца гордая глава (П1)	**
	Зевоты хладная чреда (ЕО4)	*
	Незнанья жалкая вина (БФ)	
	Марии ль чистая душа (БФ)	*
	Соседей добрая семья (ЕО2)	
	Залива зыбкое стекло (БФ)	
	Законов гибельный позор (1817)	
	Мальчишек радостный народ (ЕО4)	
	Красавиц ветреный зоил (1828)	
	Вы, черни бедственный набат (1831)	
	И князя гордые слова (РЛ5)	*
	И музы сладостных даров (1825)	
	Ко благу чистая любовь (ЕО2)	*
	Тут злобы черную печать (РЛ3)	
	Народа пестрою толпой (РЛ6)	
	Несчастью верная сестра (1827)	
	Мы сердцем хладные скопцы (1828)	* 25/1096 = 2,28 %
IV.3*ж*	Над их вершинами крутыми	**ПСП**
	С своим бесчувствием холодным (МВ2)	*
	С своей волчихою голодной (ЕО4)	*
	С своей супругою дородной (ЕО5)	*
	Своей осанкою заботной (ЕО8)	*
	Твоей беседою святою (РЛ1)	

	Ее наперсница родная (ЕО7)	8/653 = 1,23 %
IV.7*м*	На скате каменных стремнин	**С пс**
	На груды тлеющих костей (БР)	*
	В громаде тлеющих кольчуг (РЛ3)	*
	Во цвете радостных надежд (ЕО6)	
	Во мраке трепетных ветвей (РЛ2)	
	С толпою званных гостей (РЛ5)	
	И в сумрак липовых аллей (ЕО7)	*
	Под сенью липовых аллей (1824)	*
	Под сенью дедовских лесов (1819)	*
	Под злаком северных полей (1831)	*
	При блеске утренних небес (РЛ3)	**
	От блеска утренних лучей (П2)	**
	Блистаньем зеркальных очей (1822)	
	При шуме ласковых речей (РЛ4)	**
	И звуки ласковых речей (ЕО3)	**
	И нежность пламенных речей (КП2)	**
	И скуку праздничных затей (ЕО4)	
	И славу дедовских времен (П1)	*
	Ценою собственных заслуг (Е)	
	В *надежде сладостных наград* (ГН)	
	Обеды греческих дружин (РЛ4)	**
	Сей идол северных дружин (1831)	*
	Предтеча утренних трудов (ЕО7)	*
	Сиянье розовых снегов (ЕО5)	
	Иль розы пламенных ланит (ЕО1)	*
	Отрывки северных поэм (ЕО2)	*
	О дети пламенных пустынь (1824)	*
	Любимец ветреных Лаис (1820)	*
	Как тополь киевских высот (П1)	
	Отделкой розовых ногтей (ГН)	
	Журчанье тихого ручья (ЕО1)	
	В смятенье нежного стыда (ЕО4)	
	Картиной счастливой любви (ЕО4)	*
	Страдальца чувственной любви (1818)	*
	С ключами старого Кремля (ЕО7)	
	Кувшины с яблочной водой (ЕО2)	
	Бутылка светлого вина (ЕО4)	*
	Окружность бледного чела (РЛ2)	
	В *пространстве пасмурной дали* (РЛ2)	
	И чарка пенного вина (БР)	*
	Под стражей хладного скопца (БФ)	
	Питомцы ветреной судьбы (1817)	*
	И жало мудрыя змеи (1826)	

	От лиры русского певца (1831)	*
	С врагами белого царя (П1)	*
	Изменник русского царя (П3)	*
	На бреге синего Днепра (П3)	
	С рукою греческой княжны (Е)	
	Жмет ручку медного замка (ГН)	49/1096 = 4,47 %
IV.7*м*	*И* чудной прелестью картин	**ПСс**
	Мгновенной нежностью очей (ЕО6)	
	В бесплодной сухости речей (ЕО7)	*
	Восточной странностью речей (1822)	*
	Неточный выговор речей (ЕО3)	*
	И темной рамою мужчин (ЕО8)	
	И беглым счастием побед (П3)	
	С печальной думою в очах (ЕО8)	*
	С безумной яростью в очах (П3)	*
	С французской книжкою в руках (ЕО5)	
	В прохладном сумраке лесов (РЛ5)	
	В безумной резвости пиров (КП1)	*
	Под длинной скатертью столов (ЕО1)	
	Ни вешним запахом лугов (Ц)	
	И в сладких таинствах любви (1827)	*
	И в мрачных пропастях земли (1827)	*
	При светлом празднике весны (1823)	
	При бальном лепете молвы (1827)	
	От мертвой области рабов (1819)	
	От хладных прелестей Невы (1819)	
	И первых опытов любви (БФ)	*
	Младые грации Москвы (ЕО7)	*
	Могучий баловень побед (1821)	*
	Послушным подданным Петра (П1)	
	Могучим мстителем обид (Т)	*
	С невольным пламенем ланит (1820)	
	Святую библию харит (1818)	
	Роскошных первенцев полей (1825)	
	На ветхом рубище певца (1824)	
	Вдруг слабым манием руки (П3)	
	Огромный памятник себе (П3)	31/1096 = 2,83 %
IV.6*ж*	Природы дикой и угрюмой	**СП-П** *
	Мазепа тихий и угрюмый (П2)	**
	Отшельник праздный и унылый (ЕО7)	*
	Отшельник мирный и безвестный (РЛ5)	*
	А демон мрачный и мятежный (1827)	*
	В дремоте чуткой и пугливой (БФ)	
	В тревоге пестрой и бесплодной (1832)	*

Но в возраст поздний и бесплодный (ЕО8) *
В *пустыне дальней и спокойной* (РЛ5)
В *уныньи тяжком и глубоком* (РЛ2)
В *одежде легкой и прелестной* (РЛ2)
В волненьях новых и мятежных (1830) *
На лире легкой и небрежной (РЛ6) *
На кляче тощей и косматой (ЕО7)
Громадой грозной и туманной (РЛ3)
Заботой нежной и покорной (КП2)
Девицей скромной и разумной (П1) *
И песнью звонкой и приятной (БФ)
И силой кроткой и любовной (1830)
Я с негой робкой и унылой (1830)
Близ розы гордой и прекрасной (1824)
Наш Киев дряхлый, златоглавый (1831)
На лире скромной, благородной (1818) *
Он мальчик бойкий и отважный (П3)
Где витязь томный, воспаленный (РЛ4)
С ним Искра тихий, равнодушный (П2) *
Подруги верной, незабвенной (РЛ5) *
Товарищ верный, терпеливый (КП1) **
Товарищ милый, но лукавый (1828) *
Поэт же скромный, хоть великий (ЕО5) * 30/887 = 3,38 %
I.4*м* Душа как прежде, каждый час **с/н/пс** **
Уста невольно каждый час (КП1) **
Они безмолвно юных дев (КП2) 3/251 = 1,2 %
IV.4*ж* Полна томительною думой — **П пс** 1/109 = 0,92 %
IV.3*м* Но огнь поэзии погас **Сс Г**
И луч бессмертия горит (1821)
Они с Булавиным мутят (П1) 3/656 = 0,46 %
IV.2*ж* Ищу напрасно впечатлений **Гн с**
Творю поспешно заклинанья (РЛ1)
Читал когда-то наставленья (ЕО8) *
Читал охотно Апулея (ЕО8) *
Гляжу вперед я без боязни (1826)
Налей еще мне полстакана (ЕО4) 6/841 = 0,71 %
I.1*м* Она прошла, пора стихов **СГ/Сс** 1/354 = 0,28 %
I.2*м* Пора любви, веселых снов **Сс - пс** *
Приют любви и вольных муз, * 2/242 = 0,83 %
IV.2*ж* Пора сердечных вдохновений! **С пс** **
В жару сердечных вдохновений (1828) **
Пора унылых сожалений (1819) *
В тоске безумных сожалений (ЕО8) **
В *тоске сердечных угрызений* (ЕО6) **

В тоске любовных помышлений (ЕО8) *
В часы ночного вдохновенья (1824) *
Как ряд докучных привидений (ЕО8)
Там друг невинных наслаждений (ЕО2)
Из рук младого сладострастья (1819) *
И длань народной Немезиды (1821)
Вражда свирепой Эвмениды (1824)
И в пук наличных ассигнаций (1824)
И звон походной наковальни (Ц)
К послу такого порученья (ЕО6)
Из рук прелестной Цитереи (РЛ4) * 16/841 = 1,9 %
I.7*м* Восторгов краткий день протек **с ПСГ** *
Арапов длинный ряд идет (РЛ2)
Свободы ясный день вставал (1821) *
Там веры чистый луч потух (1830)
По жилам быстрый огнь бежит (РЛ2)
На ниву шумный рой летит (ЕО5)
В *Россию дальный путь ведет* (КП1)
Их сонмы русский меч казнит (РЛ6)
Во прахе царский труп лежал (1821) 9/1096 = 0,82 %
III.3*м* И скрылась от меня навек **Гс н** 1/283 = 0,35 %
IV.6*ж* Богиня тихих песнопений... **С пс**
Отступник бурных наслаждений (ЕО1) *
Был жертвой бурных заблуждений (ЕО4) *
В *волненьи разных размышлений* (МВ1)
И взором адских привидений (ЕО5) *
И в хоре светлых привидений (1825) *
И грохот русских барабанов (КП, э) 7/887 = 0,9 %
Всего 467/16 010 = 2,92 %

Мы видим, что степень лексико-синтаксической близости в каждом пучке аналогов различна. Строка *Преданья темной старины* (ср. *Заветы темной старины* в прологе к «Возмездию» Блока) совпадает со строкой *Да нравы нашей старины* дважды в роде и трижды в числе и падеже, со строкой *Во вкусе умной старины* только дважды в роде, числе и падеже, со строкой *Поклонник мирных аонид* только единожды в роде и дважды в падеже, со строкой *Неволю душных городов* только дважды в падеже. Совпадение рифмующих окончаний тоже придает иллюзию большей близости: строка *Богиня тихих песнопений* кажется ближе к строке *И в хоре светлых привидений,* чем к строке *И грохот русских барабанов* не столько потому, что *барабанов* отличается от *песнопений* родом, сколько потому, что отличается окончанием. При необходимости можно было бы измерять расстояния между каждыми двумя строчками в пучке аналогов, подобно тому, как измеряется грамматическое расстояние между словами в

рифмах. Мы здесь этого не делали, а позволили себе разделить аналоги каждой строчки на «более близкие» и «более далекие» (увеличить вторые отступы в списках) лишь по интуитивному ощущению: на какие объективные совпадения и несовпадения опирается это исследовательское ощущение, может проверить всякий желающий.

Строк с одним словесным совпадением внутри своего пучка в нашем материале — 142 из 467 (30,5 %); строк с двумя словесными совпадениями — 57 (12 %); строк с тремя словесными совпадениями — 4 (1 %). Всего, таким образом, почти половина строк с ритмико-синтаксическими клише (43,5 %) стремится стать ритмико-синтаксическими формулами. 35 строк (7,5 %) имеют двухсловные неперекрещивающиеся совпадения с одной или двумя другими (*Корнеля гений величавый — Эсхила гений величавый*, *Пристрастья важных аонид — Наперсник важных аонид* и т. п.): их, видимо, безоговорочно можно считать формульными. Считать ли формульными такие ряды, как *Пора сердечных вдохновений — Пора унылых сожалений — В тоске безумных сожалений — В тоске сердечных угрызений — В тоске любовных помышлений*, и как сформулировать их признаки, об этом еще предстоит договориться. У фольклористов, как известно, тоже до сих пор нет общепринятого мнения, что считать и что не считать формулой.

Во всяком случае, из приведенных примеров кажется ясным один важный вывод. Интертекстуальные переклички не всегда имеют смысловую нагрузку, не всегда обогащают смысл одного места в тексте сознательным или бессознательным напоминанием о другом месте в тексте. Они могут возникать случайно и независимо друг от друга на основе естественных данных языка и стиха. Можно говорить о словаре строчных словосочетаний, общем для целой поэтической культуры (например, пушкинского времени) точно так же, как о словаре отдельных слов. Мы надеемся в дальнейшем показать общность «поэтического хозяйства» повторений и самоповторений для Пушкина, Баратынского, Языкова, Полежаева, Лермонтова. (Когда Баратынский в «Цыганке» дословно повторяет строку «Онегина» *Примите исповедь мою*, это можно считать сознательной аллюзией; а когда Пушкин в «Полтаве» повторяет строку еще не напечатанного «Бала» (*лицо...*) *Покрыла бледность гробовая?*) Выделить из этого общего достояния реминисценции индивидуальные и семантически значимые — задача очень сложная. Специалисты по интертекстам поэзии XX в. сознавали это и обычно умели их различать, но интуитивно, полагаясь на чувство и опыт. Этой статьей нам хотелось бы приблизить момент, когда это искусство станет наукой.

РИТМИКА 4-СТОПНОГО ЯМБА РАННЕГО МАНДЕЛЬШТАМА

Изучение стиха О. Мандельштама началось с классической работы К. Ф. Тарановского «Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год)» [Тарановский 1962: 97—125]. Исследование сразу показало особое место Мандельштама в истории ритмики русского стиха: все тенденции, наметившиеся в поэзии начала XX в., проявились у него с особенной яркостью. Эти тенденции были в основном описаны Тарановским еще в статье «Руски четворостопни јамб у првим двема деценијама XX века» [Тарановский 1956: 15—44], а затем в статье «Четырехстопный ямб Андрея Белого» [Тарановский 1966: 127—147]. Статья об Андрее Белом выявила столько нового, что пересмотр статьи о Мандельштаме напрашивался сам собой, но вернуться к этой теме Тарановскому не пришлось.

Со времени работы Тарановского над статьей о Мандельштаме доступный материал его поэзии сильно умножился: было опубликовано много ранних стихотворений поэта, не говоря обо всем корпусе стихов 1930-х годов. Тарановский учитывал около 840 строк 4-ст. ямба Мандельштама 1908—1925 гг.; теперь этот объем увеличился на треть. Это побудило нас пересмотреть характеристики ритма 4-ст. ямба Мандельштама, во-первых, с большей хронологической детализацией; во-вторых, с учетом не только ритма строки, но и ритма строфы; в-третьих, с учетом не только ритма ударений, но и ритма словоразделов. Все наблюдения Тарановского подтвердились и небезынтересным образом уточнились.

Тексты Мандельштама брались по изданию: *О. Мандельштам*. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1—2. М., 1993. Стихотворения Мандельштама в этом издании пронумерованы внутри каждого тома. Для подробного анализа взяты следующие произведения:

4-стишия с охватной рифмовкой — т. I: 6, 7, 8, 11, 12, 18—21, 25, 27, 28, 43, 45, 47, 50, 52, 59, 81, 119, 128, 130, 131, 151.

4-стишия с перекрестной рифмовкой — т. I: 10, 13, 22, 42, 44, 46, 49, 53, 54, 76, 77, 80, 96, 110, 116—118, 120—124, 127, 133, 135, 136, 146, 156, 171, 190, 196, 203, 204, 214; т. II: 10.

8-стишия с перекрестной рифмовкой — т. I: 153, 155, 174, 183; т. II: 13.

Прочие — т. I: 26, 60, 97, 101, 129, 168; т. II: 20.

Их распределение по времени таково:

Годы	Строфика						Всего	Ср. число строк
	охв.	ЖмЖм	МжМж	ЖжЖж	8-ст.	проч.		
1908—1909	12	2	–	1	–	1	*16*	11,2
1910	6	5	1	–	–	1	*13*	13,2
1911—1912	1	3	–	1	–	2	*7*	12,7
1913	2	9	1	–	–	–	*12*	20,3
1914—1916	3	6	1	–	3	2	*15*	14,9
1917—1925	–	3	2	–	2	1	*8*	25,8
Всего	24	28	5	2	5	7	*71*	16,0

Эти данные относятся только к стихотворениям, написанным 4-ст. ямбом. Что стихотворения Мандельштама с годами становятся длиннее, — это, кажется, относится и ко всему корпусу его стихов в целом; что в первые годы среди них так резко преобладает охватная рифмовка — это, кажется, специфика его 4-ст. ямба.

Текст описывался по первоначальным редакциям, без учета мелкой правки 1936—1937 гг. Пропущенные в окончательном тексте строки и строфы (например, в «Оде Бетховену», «Не веря воскресенья чуду…», «Слух чуткий парус напрягает…», «Как тень внезапных облаков…») восстанавливались по первоначальному тексту. Строфы с вкраплением 5- и 6-ст. строк (в «Телефоне», «Твое чудесное произношенье…», «Где ночь бросает якоря…») исключались из подсчета. Случаев сомнительной интерпретации текста почти не встречалось; только строка *Позволено их переставить* допускала двоякую акцентуацию; мы приняли ударение *позвОлено* — по современным, а не по классическим нормам.

Ритмика и хронология. Общая тенденция русского 4-ст. ямба начала XX в. — возвращение от альтернирующего ритма XIX в. к рамочному ритму XVIII в.: прежде всего, это повышение ударности I стопы и понижение ударности II стопы. У большинства поэтов от ранних стихов к поздним ударность II стопы понижается все больше. Исключение составляют три поэта. Прежде всего это А. Белый, сразу уловивший общую ритмическую тенденцию и доведший ее до гиперболической крайности, а затем возвратившийся от этого индивидуального рамочного ритма к более общеупотребительному смягченно-альтернирующему; затем В. Ходасевич и О. Мандельштам, смолоду подпавшие под влияние стиха раннего Белого, а потом, как и он, постепенно возвращавшиеся к более общеупотребительному ритму. Вот проценты ударности стоп 4-ст. ямба, подсчитанные Тарановским:

		Стопы %				Число строк
		I	II	III	IV	
Середина XIX века		82,1	96,8	34,6	100	18 445
Начало XX века		83,5	87,4	49,1	100	17 375
Белый	1904—1905	81,5	68,5	57,1	100	340
	1916—1921	69,9	91,3	34,1	100	642
Ходасевич	1908—1920	82,8	74,2	54,0	100	244
	1922—1926	71,9	84,9	30,1	100	766
Мандельштам	1908—1913	74,8	79,0	36,4	100	305
	1914—1917	73,8	83,3	43,3	100	263
	1919—1925	75,9	86,7	41,1	100	270

Показатели раннего Ходасевича — по нашим расширенным подсчетам, позднего Ходасевича — по подсчетам Дж. Смита [Смит 2002: 81].

Новые подсчеты по расширенному корпусу 4-ст. ямба Мандельштама позволяют проследить эволюцию его ритма в процентах с еще большей подробностью:

Годы	Стопы				Ср.уд.	Число строк
	I	II	III	IV		
1908—1909	76,2	70,7	35,4	100	70,6 %	164
1910	68,3	78,3	37,8	100	71,1 %	180
1911—1912	73,7	79,8	36,0	100	72,6 %	114
1913	77,3	80,0	34,2	100	72,9 %	225
1914—1916	70,9	80,2	42,6	100	73,4 %	258
1917—1925	76,5	91,2	41,2	100	77,2 %	226
1932—1937	78,4	87,5	40,4	100	76,6 %	208

Самые ранние стихи Мандельштама (1908—1909 гг.) обнаруживают рамочный ритм в самой чистой его форме, как у раннего Белого и раннего Ходасевича: II стопа в нем слабее I. Можно с уверенностью считать, что это результат влияния свежей поэтической новинки — «Пепла» Белого (1908): ни у кого из обследованных 30 поэтов начала века, кроме Белого, ударность II стопы не падает до (и ниже) 70,7%. Но уже со следующего, 1910 г., у Мандельштама начинается обратное движение — от экспериментальной крайности к умеренному следованию общей тенденции начала XX в. Средняя ударность стоп плавно повышается, и столь же плавно повышается ударность II стопы. Плавность эта замечательна, она почти не знает попятных колебаний: только если разбить период 1914—1916 гг. на два, то окажется, что в 1914—1915 гг. ударность II стопы — 82,7%, а в 1916 — 75,6%, но здесь число строк слишком невелико, и эти показатели ненадежны.

Как складываются эти показатели меняющегося ритмического профиля строки, видно из меняющихся пропорций шести ритмических форм мандельштамовского 4-ст. ямба. Ныне принятая нумерация их такова: I (ударны 1, 2, 3, 4 стопы) — *Спокойно дышат моря груди*; II (—, 2, 3, 4) — *Не удержать любви полета*; III (1, —, 3, 4) — *Медлительнее снежный улей*; IV (1, 2, —, 4) — *Немного солнечного мая*; VI (—, 2, —, 4) — *Венецианская баута*; VII (1, —, —, 4) — *Веселая скороговорка*. Их процент в составе 4-ст. ямба Мандельштама таков:

	Ритмические формы %						Число строк
	I	II	III	IV	VI	VII	
1908—1909	2,4	4,3	22,6	38,4	19,5	6,7	164
1910—1916	11,1	9,9	17,1	41,2	17,5	3,2	777
1917—1925	24,8	8	8,4	42,9	15,5	0,4	226
1932—1937	22,1	8,7	9,6	43,8	13,0	2,9	208

От периода к периоду заметно, во-первых, нарастание полноударной I формы, во-вторых, убывание 3-ударной III формы, в-третьих, убывание 2-ударной

VII формы; следствие первого — повышение общей ударности стиха, следствие второго — повышение ударности 2-й стопы, следствие третьего — и то, и другое.

Если, как сделал Тарановский для А. Белого, выделить у Мандельштама (А) стихотворения, в которых I стопа сильнее II, и (Б) в которых II стопа сильнее I, то ритмические профили их будут иметь такой вид:

	Стопы				*Число строк*
	I	*II*	*III*	*IV*	
(А)	85,7	64,5	41,7	100 %	259
(Б)	67,0	84,5	33,7	100 %	549

Подсчитаны только стихотворения 1908—1914 гг.: после этого ритм (А) у Мандельштама исчезает. Номера стихотворений: (А) т. I: 7, 10—12, 20—22, 27, 44, 46, 50, 54, 76, 77, 101, 118, 124, 127, 128, 131, 151, 156; (Б) 6, 8, 13, 18, 19, 25, 26, 28, 42, 43, 45, 47, 49, 52, 53, 59, 60, 80, 81, 96, 97, 110, 116, 117, 119—123, 129, 130, 133, 135, 136, 146, 153.

Видно, что две группы стихотворений фактически отличаются только перестановкой показателей ударности на 1-й и 2-й стопах. Из двух тенденций, определяющих ритм 4-ст. ямба, в первом случае побеждает тенденция к сильному междубезударному зачину, во втором случае — к регрессивной акцентной диссимиляции.

Ритмика и строфика. Напрашивается вопрос: не связаны ли друг с другом две особенности стиха раннего (1908—1909) периода Мандельштама: преобладание рамочного ритма и преобладание охватной рифмовки *авва*? Вопрос позволительный, потому что между этими явлениями можно усмотреть некоторый изоморфизм: оба они производят ощущение оттянутого ожидания: в первом случае — ударения на второй стопе в строке, во втором случае — ответной рифмы на первую строку. Эта гипотеза требует проверки.

Раздельный подсчет по ритмическому профилю для стихотворений со строфикой *авва* и *авав*, как кажется, не подтверждает наше предположение.

Годы		*Стопы*				*Число строк*
		I	*II*	*III*	*IV*	
1908—1909	*авва*	75,7	69,9	33,8	100 %	136
1908—1909	*авав*	81,3	71,9	34,4	100 %	32
1910	*авва*	67,1	77,6	40,8	100 %	76
1910	*авав*	69,0	77,4	36,9	100 %	84
1911—1914	*авва*	71,1	78,9	31,6	100 %	76
1911—1914	*авав*	78,9	80,0	20,0	100 %	280
Всего	*авва*	72,2	74,3	35,1	100 %	288
Всего	*авав*	77,0	78,8	24,7	100 %	396

Пока в стихах 1908—1909 гг. господствует рамочный ритм, он сильнее выражен не при охватной, а при перекрестной рифмовке: разрыв между I и II стопами в строфах *авва* — 6 %, в строфах *авав* — 9 %. Когда в стихах 1910—1914 гг. начинает господствовать альтернирующий ритм, он оказывается гораздо сильнее выражен именно при охватной, а не при перекрестной рифмовке: разрыв между I и II стопами в строфах *авва* — 10 и 8 %, в строфах *авав* — 8 и 1 %. Скорее можно сказать, что охватная рифмовка коррелирует именно с альтернирующим ритмом, вопреки всякому изоморфизму.

Это относится к распределению ритмических тенденций по строфам с разной рифмовкой. Следует также посмотреть на распределение ритмических тенденций по строкам внутри строф с разной рифмовкой. Самая общая закономерность этой «строфической ритмики» была обнаружена довольно рано: ударность строк в четверостишии убывает от первой к последней строке, строфа стремится начинаться 4-ударными ритмическими формами (I) и кончаться 2-ударными (VI, VII), см. [Смит 2002: 251—642; Гаспаров 1997, III: 181—195; Тарановский 2000: 291—299]. Как на этом сказывается рифмовка строф и как ведут себя 3-ударные II, III и IV формы, изучено недостаточно.

У Мандельштама профили ударности четырех строк четверостишия имеют такой вид (показатели строк, превышающие средние показатели строфы, подчеркнуты):

авва: 72 строфы, 288 строк

Строки	*Стопы:*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*Ср. ударность*	*Разность I—2*
1		68,1	83,3	43,1	100	73,6	15,2 %
2		81,9	72,2	30,5	100	71,2	– 9,7 %
3		68,1	70,8	37,5	100	69,1	2,7 %
4		69,4	70,8	30,5	100	67,7	1,4 %
В средн.		71,9	74,3	35,4	100	70,4	2,4 %

авав 1909—1912: 43 строфы, 172 строки

1		74,4	93,0	34,9	100	75,6	18,5 %
2		81,4	74,4	32,6	100	72,1	– 7,0 %
3		72,1	69,8	44,2	100	71,5	– 2,3 %
4		76,7	74,4	37,2	100	72,1	– 2,3 %
В средн.		76,2	77,9	37,2	100	72,8	1,7 %

авав 1913—1922: 92 строфы, 368 строк

1		77,2	82,6	38,0	100	74,5	5,4 %
2		79,3	83,7	34,8	100	74,3	4,4 %
3		72,8	82,6	39,1	100	73,6	9,8 %
4		77,2	79,3	34,8	100	72,8	2,1 %
В средн.		76,6	82,1	36,1	100	73,7	5,5 %

Предположение о корреляции охватной рифмовки и рамочного ритма по-прежнему не подтверждается. Большинство строк с рамочным ритмом (А) приходится на перекрестную рифмовку *авав* (1989—1912). Начальная строка, как бы задающая ритм всему четверостишию, независимо от рифмовки, имеет подчеркнуто альтернирующий ритм (Б): преобладание II стопы над I здесь максимальное, 15—18 %. Вторая строка, как бы контрастируя с ней, дает максимум

ослабления II стопы: она слабее I почти на 10% при охватной рифмовке и на 7% при перекрестной. Это относится к стихам 1909—1912 гг., когда охватная и перекрестная рифмовки у Мандельштама соперничали; в более поздних строфах разница между ритмом строк в четверостишии сглаживается, и только максимум альтернирующего ритма почему-то смещается на третью строку (преобладание II стопы над I — 10%). Обычное ослабление средней ударности стоп от первой к последней строке четверостишия одинаково выражено во всех типах строф, независимо от рифмовки.
Впрочем, следует помнить, что число учтенных строк здесь невелико, и высчитанные по ним проценты могут быть ненадежны.

Ритмика ударений и ритмика словоразделов. Шесть ритмических форм 4-ст. ямба, различающиеся расположением ударений на стопах, подразделяются далее на тридцать с лишним словораздельных вариаций, в совокупности охватывающих все возможные в 4-ст. ямбе сочетания ритмических слов. Обозначая ***м***(ужские), ***ж***(енские), ***д***(актилические), ***г***(ипердактилические) и очень редкие ***п***(ентонические) словоразделы в коротких междуударных интервалах строчными буквами, а в длинных прописными, мы можем систематизировать их так:

I форма: ***ммм*** (*Ему ничем нельзя помочь*), ***ммж*** (*На грудь отца, в глухую ночь*), ***мжм*** (*Куда летите вы, зачем*), ***мжж*** (*Среди колосьев спелой ржи*), ***жмм*** (*Мешает звук своих речей*), ***жмж*** (*Мешая лед, внимаю гул*), ***жжм*** (*Раскрыла парус свой душа*), ***жжж*** (*Роятся цифры круглый год*);

II форма: ***−мм*** (*Не зачерпнув воды крылом*), ***−мж*** (*Колоколов дремучий лес*), ***−жм*** (*Торжествовала свой закон*), ***−жж*** (*Американца едкий ум*);

III форма: ***Мм*** (*Блажен, кто называл кремень*), ***Мж*** (*Ее золотострунный клир*), ***Жм*** (*Удары отбивал боксер*), ***Жж*** (*Органа многосложный крик*), ***Дм*** (*Прозрачнее окна хрусталь*), ***Дж*** (*До утренних румяных роз*), ***Гм*** (*И выплеснула свой хрусталь*), ***Гж*** (*Отверженное слово «мир»*);

IV форма: ***мМ*** (*Не вам, не вам обречены*), ***мЖ*** (*Одна пустыня пролегла*), ***мД*** (*Иду змеиною тропой*), ***мГ*** (*Летит на пиршественный сон*), ***жМ*** (*Земная жизнь и красота*), ***жЖ*** (*Сухие листья октября*), ***жД*** (*Немного красного вина*), ***жГ*** (*Ненужной раковины ложь*);

VI форма: ***−М*** (*Он побелел, он изнемог*), ***−Ж*** (*Зашевелился в мураве*), ***−Д*** (*Одушевленнее стократ*), ***−Г*** (*Ненарушаемая связь*);

VII форма: ***Ж−*** (*Все в мире переплетено*), ***Д−*** (*Корзиночка на голове*), ***Г−*** (*Серебряные облака*), ***П−*** (*Рассеивается туман*).

Ритмика словоразделов в русском стихе исследована значительно хуже, чем ритмика ударений. В качестве сравнительного материала мы располагаем подсчетами лишь по 13 поэтам XIX—XX вв. (для XX в. это Блок и Брюсов). С ними мы будем сравнивать данные по Мандельштаму. Подсчитывается частота словоразделов после каждого слога ямбической строки: цифра означает номер слога, буква — характер приходящегося на это место словораздела. Все цифры округлены до целых процентов.

I форма

Словоразделы:		*2м*	*3ж*	*4м*	*5ж*	*6м*	*7ж*	*В среднем*	*Число строк*
В целом		38	62	57	43	50	50	48%	159
В т. ч.	*авва*	26	74	44	56	30	70	33%	27
	авав	23	77	31	69	41	59	32%	67
Ср. XX в.		55	45	58	42	49	51	54%	

В полноударной I форме ямба особенно ощутима разница между стопобойными мужскими словоразделами (в античной терминологии — *диэрезами*) и женскими. Обычно в строке их приблизительно поровну, с небольшим перевесом мужских *диэрез*: так и в вероятностной языковой модели стиха, так и в стихе XX в., у Брюсова и Блока. У Мандельштама не совсем так: мужских *диэрез* у него не больше, а меньше половины, а в стихах, написанных четверостишиями (как *авва*, так и *авав*) еще того меньше, около трети. Преобладают женские словоразделы: вариация ***жжж*** (*Орлиным зреньем, дивным слухом, Контора Домби в старом Сити… И нежный мальчик — Домби-сын… Роятся цифры круглый год, Сияет стойка красным лаком, И манит сода-виски форт*) составляет 28% строк I формы, тогда как у Брюсова и Блока от 11 до 16%. При этом вариации ***жжж*** появляются чаще на ответственных местах четверостишия — на 1-й и 3-й строках, задающих ритм полустрофий (18 случаев на 1-й и 3-й строках против 5 случаев на 2-й и 4-й строках). Отметим это избегание коротких мужских словоразделов.

III форма

Словоразделы:		*2М*	*3Ж*	*4Д*	*5Г*	*6м*	*7ж*	*Число строк*
В целом		5	48	40	7	47	53%	186
В т. ч.	*авва*	8	41	39	12	58	42%	59
	авав 1909–1912	0	38	52	10	52	48%	29
	авав 1913–1922	2	64	34	0	32	68%	53
Ср. XIX в.		12	66	21	1	56	44%	
Ср. XX в.		10	55	32	3	46	54%	

В III форме ямба, основной носительнице рамочного ритма, наиболее ощутим словораздел в длинном интервале между ударениями на I и III стопе. В XIX в. здесь преобладали короткие словоразделы, мужской и женский: стих как бы укорачивал первое слово, чтобы его рамочное ударение не было слишком веским. В XX в., с оживлением рамочного ритма, словораздел стал сдвигаться вправо, доля длинных словоразделов, дактилического и гипердактилического, увеличилась с 22 до 35%. У Мандельштама этот процесс заходит особенно далеко: у него доля длинных словоразделов — 47%, а в ранних четверостишиях *авва* даже 51%, а в ранних четверостишиях *авав* (немногочисленных) даже 62%. Это пристрастие к длинным словоразделам в III форме — как бы продолжение его

пристрастия к женским словоразделам в I форме. Когда после 1913 г. III форма у Мандельштама становится реже, то и затяжных словоразделов в ней становится меньше — 35 %, как и у других поэтов XX в.

Характерное звучание таких длинных словоразделов III формы ощущалось современниками (например, В. Пястом) как особая изысканность:

Медлительнее снежный улей,	***Гж***	Ткань, *опьяненная* собой,	***–Д***
Прозрачнее окна хрусталь,	***Дм***	Изнеженная лаской света,	***Гж***
И *бирюзовая* вуаль	***–Д***	Она *испытывает* лето,	**мГ**
Небрежно *брошена* на стуле.	***жД***	Как бы *не тронута* зимой	***–Д***

IV форма

Словоразделы:		*2м*	*3ж*	*4М*	*5Ж*	*6Д*	*7Г*	*Число строк*
В целом		38	62	6	36	46	12 %	491
В т. ч.	*авва*	46	54	9	24	49	18 %	106
	авав 1909—1912	37	63	7	22	53	18 %	76
	авав 1913—1922	36	64	4	40	45	11 %	166
Ср. XX в.		49	51	8	44	41	7 %	

В IV форме ямба, основной носительнице альтернирующего ритма, тенденции стиха Мандельштама — те же самые: усиление длинных словоразделов, подчеркивающих длинные интервалы. Стих XIX и XX вв. был здесь однообразен: коротких (мужских и женских) и длинных (дактилических и гипердактилических) словоразделов было примерно поровну, с небольшим перевесом коротких; доля длинных от 45 до 48 %. У Мандельштама эта доля длинных возрастает до 58 %, а в ранних четверостишиях *авва* даже до 67 %, а в ранних четверостишиях *авав* даже до 71 %: последовательность та же, которую мы видели в III форме. Это избегание коротких словоразделов затрагивает даже первый, менее заметный интервал строки: женских и мужских словоразделов в нем обычно поровну, но у Мандельштама женских в полтора раза больше, чем мужских. Пристрастие Мандельштама к длинным словоразделам виднее всего в повышенном проценте самых длинных словоразделов, гипердактилических: их доля у Мандельштама в 2—2,5 раза выше, чем в среднем по XX веку. Мы видели, как строка *Она испытывает лето* ритмически оттеняла такие же гипердактилические словоразделы в III форме; не менее необычны и потому выразительны и другие подобные строки: *В просторах сумеречной залы, Такое маленькое царство, И хрупкой раковины стены... наполнишь шепотами пены.*

Одно из первых стихотворений сборника «Камень» вначале целиком построено на длинных словоразделах в строках IV формы: они расположены симметрично (в соответствии с рифмовкой *авва!*), и это подчеркнуто параллелизмами. Вторая строфа выдвигает для контраста две строки III формы (но тоже с длинными словоразделами, и тоже подчеркнутыми параллелизмом), затем следует предпоследняя инородная строка (убыстренная среди замедленных, по терминологии Белого), и наконец последняя строка возвращает ритм к перво-

начальной IV форме. Ритмический профиль восьмистишия — 88, 75, 25, 100 % ударности — рисунок, характерный для Мандельштама 1908—1909 гг.

Сусальным *золотом* горят	*жД*	*О, вещая* моя печаль,	***Дм***
В лесах *рождественские* елки;	*мГ*	*О, тихая* моя свобода	***Дм***
В кустах *игрушечные* волки	*мГ*	И неживого небосвода	***–Ж***
Глазами *страшными* глядят.	*жД*	Всегда *смеющийся* хрусталь!	***мД***

VI форма

Словоразделы:	*4М*	*5Ж*	*6Д*	*7Г*	*Число строк*
В целом 8	37	47	8 %	201	
В т. ч. *авва*	5	26	57	12 %	65
Ср. XX в.	13	47	34	6 %	

В VI форме альтернирующий ритм особенно подчеркнут. Здесь только один длинный словораздельный интервал. XIX век выработал две его трактовки: долгие (дактилические и гипердактилические) словоразделы составляли около 50 %, например, у Языкова и Фета и около 40 % у Лермонтова и Некрасова. XX век в лице Брюсова и Блока пошел за более сдержанными Лермонтовым и Некрасовым, Мандельштам — за более решительными Языковым и Фетом и, конечно, превзошел их: у него сумма дактилических и гипердактилических словоразделов составляет 55 %. Особенно высока она (как и в IV форме) в четверостишиях *авва* — 69 %. Доля самых длинных, гипердактилических, словоразделов, конечно, повышена в сравнении со средним уровнем XX века: *Есть целомудренные чары... Мной установленные лары, Как кристаллическую ноту, Так — негодующая Федра, Ненарушаемая связь, Ложноклассическая шаль* и т. д. Почти целиком на ритмах VI формы построено следующее стихотворение 1909 г. Вспомогательные строки IV формы в нем в начале и в конце подстраиваются под длинные словоразделы VI формы, а в середине контрастируют с ними; концовка отмечена резко контрастной III формой.

Ты улыбаешься кому,	***–Д***
О путешественник веселый,	***–Д***
Тебе *неведомые* долы	***мГ***
Благословляешь почему?	***–Ж***
Никто тебя не проведет	***мМ***
По зеленеющим долинам	***–Д***
И рокотаньем соловьиным	***–Ж***
Никто тебя не позовет,	***мМ***
Когда, *закутанный* плащом,	***мД***
Несогревающим, но милым,	***–Д***
К повелевающим светилам	***–Д***
Смиренным возлетишь лучом.	***Жм***

VII форма

Словоразделы:	2М	3Ж	4Д	5Г	6П	Число строк
В целом	0	5	51	42	2	43
Ср. XX в.	2	8	59	31	0	

В очень немногочисленной VII форме с ее сверхдлинным междуударным интервалом, наоборот, предельно подчеркнут рамочный ритм 4-ст. ямба. В XIX в. она была совершенно неупотребительна, в XX в. в ней господствуют (в соответствии с общеязыковыми данными) только длинные словоразделы. Но Мандельштам и здесь опережает тенденции своего века: у него начисто исчезают даже единичные короткие мужские словоразделы (такие, как блоковское *Но быть коленопреклоненным*?), ощутимо прирастают самые длинные гипердактилические (*Серебряные облака, Овеянные темнотой, О, длительные перелеты, Как раковина без жемчужин*) и даже появляется уникальный образец еще более длинного, пентонического (***П***), словораздела: *Рассеивается туман*. Все цифры здесь слишком невелики для надежных процентных подсчетов, но все-таки стоит отметить, что максимальная доля гипердактилических словоразделов (6 из 9 = 67 %) приходится на четверостишия *авав* 1909—1912 гг., которые и в других формах выделялись «прогрессивностью» ритма. Художественное использование VII формы можно оценить по стихотворению 1909 г.: в нем основная IV форма нарастает от первой строфы к последней, контрастная VII форма — от первой строфы к средней (оба раза в последних строках), III форма поддерживает VII форму в первой строфе и замещает в последней, а (редкая у Мандельштама) II форма выделяет зачин стихотворения, упреждая ритм IV формы.

Озарены луной ночевья	***мм***
Бесшумной мыши полевой;	***жЖ***
Прозрачными стоят деревья,	***Дм***
Овеянные темнотой, —	***Г–***
Когда рябина, развивая	***мЖ***
Листы, *которые* умрут,	***мД***
Завидует, перебирая	***Д–***
Их выхоленный изумруд, —	Г–
Печальной *участи* скитальцев	***жД***
И нежной *участи* детей;	***жД***
И тысячи зеленых пальцев	***Дж***
Колеблет *множество* ветвей.	***жД***

Таким образом, в 4-ст. ямбе раннего Мандельштама наблюдается отчетливая корреляция между ритмом ударений и ритмом словоразделов. Для ритма ударений характерна пониженная ударность всех стоп вообще и в особенности

II стопы («рамочный ритм»): она достигает минимума в стихах 1908—1909 гг. и затем постепенно нарастает, приближаясь к средним показателям эпохи. Для ритма словоразделов характерна повышенная доля длинных словоразделов: в коротких интервалах — женских, в длинных интервалах — дактилических и гипердактилических, в сверхдлинных интервалах — гипердактилических; эта тенденция тоже сильнее всего проявляется в ранних стихах и слабее в поздних. С ослаблением рамочного ритма ослабевают и длинные словоразделы. Так как в первые годы (особенно 1908—1909) Мандельштам охотно писал четверостишиями с охватной рифмовкой, то в них эти тенденции особенно заметны; но настоящей корреляции здесь нет, они столь же (а иногда и больше) характерны и для четверостиший с перекрестной рифмовкой.

Что объединяет эти две тенденции: к рамочному ритму и к длинным окончаниям слов? Хочется дать ненаучный ответ: впечатление м е д л и т е л ь н о с т и (*Медлительнее снежный улей*...). У этого впечатления могут быть и объективные основания. Стих с его ровными строчками, соотносимыми и соизмеримыми, как бы ориентирует читателя на равное время произнесения всех строчек. Однако не все (безударные) слоги в естественной русской речи произносятся равномерно долго: предударные произносятся медленнее, послеударные быстрее. Чем больше в строке многосложных послеударных окончаний слов, тем больше приходится растягивать их произношение, чтобы выровнять звучание строк. (Конечно, речь идет не о реальной декламации, в которой возможны любые приемы произнесения, а о психологическом читательском ритмическом ожидании при чтении про себя и о подтверждении/неподтверждении этого ожидания с соответственным впечатлением; здесь пока возможны лишь домыслы.) Именно поэтому, как кажется, А. Белый называл строки III и VII формы (*Прозрачными стоят деревья, Овеянные темнотой*) ритмическими «замедлениями». Сказанное есть лишь гипотеза; впервые она была изложена более 30 лет назад [Гаспаров 1974: 214—215] и возражений не вызвала.

Но, может быть, вопрос о длинных послеударных окончаниях у Мандельштама имеет и еще один аспект, более доступный научной проверке. Длинные окончания в русском языке являются признаком совершенно определенной части речи — прилагательных (и причастий), точно так же, как длинные безударные зачины слов являются признаком глаголов. Не означает ли обилие длинных словоразделов в стихах Мандельштама, что в языке у него повышен процент прилагательных? Это указывало бы на интересную связь между метрическим и стилистическим уровнем строения его поэзии: обилие прилагательных есть знак статического стиля в противоположность динамическому, глагольному. Если это так, то что было причиной и что следствием: метрические ли тенденции эпохи, в которых Мандельштам пошел дальше своих современников, породили у него обилие прилагательных и статический стиль или, наоборот, стилистические склонности Мандельштама к описательной статике побудили его выработать стих с обилием длинных словоразделов, и в частности, на

II стопе? Материал для решения этого вопроса еще не собран, статистика частей речи в строках разного строения у разных поэтов еще не исследована. Лишь как повод для раздумий предлагаем маленький подсчет: сопоставление пропорций прилагательных (П), существительных (С), глаголов (Г) и прочих частей речи среди слов с длинными (дактилическими) окончаниями в русской прозе XIX в. и в 4-ст. ямбе Брюсова и Мандельштама: раздельно для III ритмической формы (вариации ***Дм, Дж***) и IV ритмической формы (вариации ***мД, жД***). У Брюсова — резкий контраст между III и IV формой: прилагательное знает свое синтаксическое место в середине строки перед последним существительным (IV форма) и не выбивается в начало строки (III форма). У Мандельштама — единообразие: прилагательное почти одинаково спокойно обживает оба места, где стих предлагает к его услугам слово с дактилическим окончанием, жесткость синтаксических клише ослаблена.

Части речи:		*П*	*С*	*Г*	*пр.*		*П*	*С*	*Г*	*пр.*
Проза		41	32	22	5					
Брюсов	III ф.	17	62	17	4	IV ф.	58	29	9	4
Мандельштам	III ф.	39	36	16	9	IV ф.	48	33	12	7

Может быть, эти данные пригодятся кому-нибудь для дальнейших размышлений.

ВТОРИЧНАЯ ПОЭЗИЯ: С. ДРОЖЖИН И Д. ШЕСТАКОВ

Когда формалисты разрабатывали свое представление о динамике литературного процесса, они исходили из впечатлений собственной эпохи: темп развития быстрый, новонайденные приемы стираются и требуют замены, новизна — это хорошо и интересно для исследования, а повторение старого — это нехорошо и неинтересно. В «Поэтике» Томашевского лишь один раз мельком упоминается о «безотрадном явлении эпигонства». Только у Жирмунского хватило духу поднять эпигонский материал, да и то его за это критиковали даже единомышленники. Один из сдвигов, происшедших между их и нашей эпохой литературоведения, в том и состоит, что такой эстетический эгоцентризм пошел на убыль: в поле зрения исследователей включились фольклор, древность, средневековье, современная массовая культура, одним словом — факты традиционалистических, а не прогрессивно-направленных культурных систем. Это побуждает нас обратить внимание и на такие явления в нашем собственном литературном прошлом и настоящем, мимо которых предшественники проходили с презрением. Под тем верхним пластом экспериментирующего, ищущего новаторства, который для массы современных потребителей часто даже и не заметен, лежит толстый слой словесного традиционализма, который и посейчас функционирует по тем же законам, по каким функционировали средневековье и фольклор: приемлется только то, что уже бывало, отвергается все беспрецедентное.

В нашей системе это даже не нужно доказывать, потому что существует такая общеизвестная вещь, как институт редакторов, задача которых сводится именно к тому, чтобы отсеивать привычное от непривычного и привычному давать ход, а непривычное оставлять на досмотр. Насколько сильны эти нивелирующие, унифицирующие начала, я обратил внимание, занимаясь семантическими ореолами стихотворных размеров. Оказалось, что стихи самых разных современных (и, конечно, не только современных) поэтов, попадая в колею семантической традиции, становятся так похожи, что из их строф можно без труда составлять центоны. В статье о 3-ст. амфибрахии [Гаспаров 1982] я даже предложил один такой центон в 10 строф из Куняева, Соколова, Цыбина, Луконина, Дудина, Ваншенкина, Жигулина, Кушнера, Чухонцева, и его можно было бы сделать гораздо длиннее. Дело не в том, большие или малые это поэты, пусть судит критика, а в том, что каждый из них, несомненно, притязает на собственное лицо и, по утверждениям критики, даже его имеет. И вот, несмотря на это, все они, оказавшись в общем традиционном поле, пишут, как один.

Это, по-видимому, постоянное положение: мощный традиционалистический пласт под тонким новаторствующим пластом. Но бывают такие литературные яв-

ления, в которых, как в геологических разломах, нижние пласты выходят на поверхность, обнажаются. Вот о двух таких явлениях, эмпирически друг с другом не связанных, я и хотел напомнить. С. Дрожжин — это, как известно, крестьянский поэт, самоучка, сделавший в этой роли хорошую литературную карьеру и до, и после революции; Д. Шестаков, филолог-классик, это очень интеллигентский поэт, ученик Фета, не сделавший никакой литературной карьеры и после молодых своих лет почти не печатавшийся; Но в работах и того, и другого есть очень похожие приемы работы с традиционным материалом, при этом на двух уровнях: простейшем — использование отдельных готовых элементов, и более сложном — использование отношений между элементами, готовых композиционных схем.

У Дрожжина есть стихотворение «Сократ Басков: На мотив Р. Бернса»; С. Басков был его друг, он упоминается и в других посвящениях. Звучит оно так:

Сократ Басков, сердечный друг,
Как я тебя любил,
Как много радостных минут
С тобою проводил!
Мы рядом шли сквозь тьму и мрак,
Сквозь тысячи преград;
Туда, где виден был им свет,
Бросали жадный взгляд.
Теперь оставил ты меня,
Пошел иным путем,
И врозь, как странники, с тобой
Бесцельно мы бредем...
Пойдем опять дорогой той,
Которой шли с тобой,
И только смерть разлучит нас
Тогда, сердечный мой!

Образец ясен: это «Джон Андерсон» Бернса в переводе Михайлова из антологии Гербеля: *Дж. Андерсон, сердечный друг, / Мы вместе в гору шли / И столько мы счастливых дней / Друг с другом провели! / Теперь нам под гору плестись; Но мы рука с рукой / Пойдем — и вместе под горой / Заснем, сердечный мой!* Что делает Дрожжин? — пересказывает стихотворение своими словами, заменяя имя и некоторые мотивы. Зачем? — затем, чтобы показать свою принадлежность к литературной культуре хорошего тона. Почему так обнаженно? — потому что он был крестьянин-самоучка, и с него этот экзамен на литературные традиции спрашивался особенно строго. В менее откровенных формах это делалось всеми и во все эпохи. В столь же обнаженных формах примеры можно найти, вероятно, в XVIII в., где одни поэты за другими перепевали один и тот же псалом или оду Горация; а другая аналогия, вероятно уже многим пришедшая в голову, это

так называемые переводы Багрицкого из того же Бернса или Вальтер Скотта, «Брэнгельских рощ прохладна сень», перелицованные из той же гербелевской антологии; здесь мотивы работы были иные, но приемы те же.

Вот другой пример: стихотворение Дрожжина «Звезда»:

Когда вокруг
Лежала мгла,
И ты, мой друг,
Меня ждала,
Одна звезда
Во тьме ночной
Была тогда
Передо мной.
И я был рад
Следить за ней,
Встречая взгляд
Твоих очей... и т. д.

Образец ясен, это Лермонтов, тот же 2-ст. ямб: *Вверху одна Горит звезда; Мой взор она Манит всегда... Таков же был Тот нежный взор, Что я любил Судьбе в укор...* и т. д.

Вот еще пример: стихотворение Дрожжина «Птичка-синичка»:

Птичка-синичка
Где посидела,
Там и пропела
Песни свои.
Кто ей внимает —
Птичка не знает
И пропадает
В синей дали... и т. д.

Образец — конечно, Жуковский: *Птичка летает, Птичка играет, Птичка поет... Птички уж нет* (отсюда размер, отсюда тема). Пример еще более любопытный, потому что он на скрещении трех образцов: Лермонтова «Спи, младенец мой прекрасный» Фета «Сердце ты, малютка, Угомон возьми» и Пушкина.

Полно, сердце мое, биться,
Перестань грустить,
Не пора ль угомониться
И ее забыть!
Над тобой она смеется,
Как ни тяжело;
Мною черным что зовется,
Пишет набело.

При этом стихотворение снабжено честным примечанием: «Последние два стиха взяты у Пушкина».

На чем я настаиваю: все это никоим образом не стихийная непосредственность, как птица поет, как дети пишут; Дрожжин был не таков, стихи он печатал много спустя после написания, всегда с отбором, и если он нашел возможным включить эти вещи в свои книги, то потому, что видел читательский спрос на традиционализм такого рода, но отвечал на него более прямолинейно, чем поэты с более легкой биографией. Лермонтов в своем «Кавказском пленнике» тоже переписывал Пушкина целыми кусками, но Лермонтову никогда не приходило в голову идти с этим в печать, потому что Лермонтов рвался в элитарную литературу, туда, где у каждого свое лицо, которое поэт с усилиями создает и с гордостью носит. А Дрожжин начинал с низов и рвался хотя бы в литературу вообще, для него важнее всего было «быть, как все»; этим и интересен его материал.

Это — простейший прием, использование готовых элементов, развиваемых на свой лад. Более сложный прием лучше всего показать вот на каком примере. Описываю инвариантный состав образов и мотивов некоторой группы стихотворений. Зима: холод, мороз, снег, ветер, вьюга, метель. Ночь (или вечер): мрак (и только иногда луна), тишина, сон. Село: кругом поля и рощи, в селе — храм, улицы, дворы, ворота, свет из окна. Изба: в ней печь, полати и пр., мерзлое окно, лучина (или лампада) и тишина; настроение — скука, тоска, одиночество. В избе люди, но мужика-хозяина нет, он только в мыслях и заботах оставшихся. Оставшиеся — это дед: он или спит, или плетет лапти, мысли его — о прошлых днях или о будущей полевой работе. Бабка: или спит, или в мыслях — в тревоге о сыне, о дочери, о внуках. Мать: или спит, или за прялкой, в тревоге о муже или о мальчике-сыне, в мыслях о своей доле. Молодая дочь: не спит, за прялкой, в мыслях о милом. Внуки: или спят, или разговаривают с матерью или бабкой на светлые темы — о воле и весне, о правде и рае; кроме того, они в этом мире играют в снегу (салазки) и слушают сказки. Я перечислил около 40 мотивов, и каждый, конечно, почувствовал, что он что-то такое читал, и даже не раз. Разумеется, читал: эта опись составлена по 10 стихотворениям: одно Огарева, два Никитина, одно Сурикова, шесть Дрожжина. Во всех них слова, принадлежащие к перечисленным тематическим гнездам, составляют в среднем 9/10 всего словарного состава; исключение — только два стихотворения, где статическая картина получает сюжетное развитие: в избу приходит весть о том, что отсутствующий мужик-кормилец умер; одно из них — Никитина, другое, подражающее ему, — Дрожжина. Напоминаю то хрестоматийное стихотворение, с которого, так сказать, начинается весь этот ряд: Огарев, «Изба», 1842:

Небо в час дозора
Обходя, луна
Смотрит сквозь узора
Мерзлого окна.

Вечер зимний длится;
Дедушка в избе
На печи ложится
И уж спит себе.

Помоляся Богу,
Улеглася мать;
Дети понемногу
Стали засыпать.

Только за работой
Молодая дочь
Борется с дремотой
Во всю долгу ночь,

И лучина бледно
Перед ней горит.
Все в избушке бедной
Тишиной томит;

Лишь звучит докучно
Болтовня одна
Прялки однозвучной
Да веретена.

А из остальных приведу, почти наудачу, одно из шести стихотворений Дрожжина:

Вьюга завывает,
Крутит и метет,
По полю гуляет,
Ходит у ворот.

Все село одето
Сумраком стоит,
Лишь полоска света
По снегу блестит.

Холодно в избушке,
На печи вдвоем
С внучкою старушка
Позабылась сном.

И, лаптишек пару
Кончивши, в углу
Приютился старый
Дедка на полу.

Только молодая
Дочка их не спит,
Грусть-кручина злая
Сердце ей щемит.

Скучно ей без друг
Милого одной
Прясть и слушать вьюгу
Зимнею порой;

Грустно при лучине
Ночи коротать
И о злой кручине
Песни напевать.

Вот так; все остальные стихотворения представляют собой такие же выборки из того же круга мотивов. Принципы переработки, пожалуй, такие же, как при переработке бернсовского или лермонтовского образца; но так как здесь переработки предпринимаются по нескольку раз, то получающийся набор текстов больше всего похож на варианты фольклорного текста, например народной песни. Несомненно, опыт народной песни был в сознании и у Никитина, и у Дрожжина, и у прочих; но, конечно, они не по наивности обращались с литературным текстом так, как с устным, а интуитивно улавливали те приемы обращения с ним, какие были общими для всех традиционалистских поэтик. Для ли-

тературоведа, понятно, опыт анализа фольклорных текстов будет в работе над такой вторичной поэзией очень полезен.

Вот с такой откровенной вторичностью Дрожжина я и хотел бы сблизить, так сказать, скрытую вторичность Шестакова, о котором нам недавно напомнил Долгополов, включив этого автора в сборник Библиотеки поэта «Поэты 1880—90-х гг.». Шестаков — подражатель Фета, он посылал Фету первые свои стихи и переводы, а тот кисло-сладко отвечал, что это прекрасно, что молодой человек влечется к несравненной красоте античности, но что собственные его стихи небрежны и напоминают «прекрасное душистое пирожное из наскоро взбитых сливок». Шестаков был из Казани, из филологической семьи, дружил с Перцовым, участвовал в «Молодой поэзии», в 1900 году выпустил книжку средних стихотворений, потом перестал писать, был трудолюбивым, но неярким профессором-античником, а потом, на старости лет, уехал по семейным делам во Владивосток и там, в 1926—1931 годах, пережил неожиданный творческий подъем, более 200 стихотворений, небольших, но уверенных и зрелых. Они остались неопубликованными, я пользовался ими в копии, сделанной сыном автора и собирателем его наследия, недавно умершим.

Шестаков собирает свои стихи из осколков образов и интонаций Фета. Вот пример — три четверостишия 1926 года:

Ты вся в звездах. В окне открытом
Твой профиль четко озарен.
А там, внизу, в логу забытом
Весны светлеет тонкий сон.

Весна царит, бросая пенье
В затишье сада и села,
И в этом чистом озаренье
Ты так невинна и светла.

Мерцают звезды. Чуть росится
Плетень соседнего двора,
И сердцу хочется томиться,
Пылать и плакать до утра.

Зачин, *Ты вся в звездах* — демонстративная копия фетовского зачина *Ты вся в огнях. Твоих зарниц И я сверканьями украшен...*, но из фантастической метафоры образ укрощен до бытовой наглядности, женщина на фоне окна — наверное, от фетовского *Ты спал. Окно я растворила...* (отсюда же потом пастернаковское начало во вторых «Барьерах»). Весна внизу, в логу — может быть, из *Заря прощается с землею, Ложится пар на дне долин*. Весна над садом и селом — *Этот вздох ночной селенья, эта ночь без сна. Ты так невинна и светла* — от *В душе, измученной годами... Скажи же, как при первой встрече, Успокоительно-светла... Живая ты в него вошла?* Стих *Мерцают звезды. Чуть росится...*

выглядит контаминацией строк Фета *Тускнеют угли. В полумраке...* и *Молчали листья, звезды рдели...*(обе — зачинные). *И сердцу хочется томиться, Пылать и плакать до утра* — словесной фетовской подсказки я не нашел, но звучит это так по-фетовски, что виновато, наверное, мое невнимание: а идейная подсказка очевидна, *О, я блажен среди страданий* — типичная фетовская идея, а *И лжет душа, что ей не нужно Всего, чего глубоко жаль* — типичная фетовская интериоризующая концовка.

Вот другое стихотворение Шестакова (1930 г.) — интересное тем, что здесь на Фета напластовывается слой послефетовской, декадентской образности:

Есть в одинокой, ясной ночи
Такая грусть и пустота.
Глядят луны немые очи
На нелюдимые места.

Что это — жизнь иль отраженье
Отживших дум в зерцале сна?
А в высоте, как привиденье,
Проходит мертвая луна.

О, будь лучом моей ты ночи,
Чтоб обезволенная мгла
Познала свет, открыла очи
И вновь дышала и жила.

Зачин, *Есть в одинокой ясной ночи*, опять дает точный фетовский адрес: *Есть ночи зимней блеск и сила, Есть непорочная краса...* И здесь уже виден отход от Фета: у Фета ночь всегда положительное начало, полнота жизни, блеск и сила, а у Шестакова это *обезволенная мгла* под *мертвой луной* («Под мертвою луной» — это, между прочим, заглавие брюсовского цикла в «Зеркале теней», со ссылкой-эпиграфом на Бальмонта). Это не исключение, у Шестакова есть реминисценции и из Блока, например зачин *Все это было в прошлом, было...*

Зато концовка — опять фетовская: после двух строф о природе — строфа к женщине *О, будь лучом моей ты ночи*, чтоб мгла *открыла очи и вновь дышала и жила*, — это повторение композиции фетовских «Цветов», две строфы о саде, а потом *Сестра цветов, подруга розы, Очами в очи мне взгляни*; и на это наслаивается образ из другого фетовского стихотворения, концовка: *Не без тебя, познавши смутно Всю безотрадность темноты* (ср. *обезволенная мгла*), *Я жду зари ежеминутно И все твержу: взойдешь ли ты?*

Подобным образом, как кажется, могут быть разложены на фетовские меченые атомы очень многие стихотворения Шестакова. И это, разумеется, не уникальный пример вторичной поэзии такого типа: мне, например, сразу вспоминается «Осенняя любовь» С. Дубновой, вся разложимая на реминисценции из Блока, и, конечно, стихи Шилейко, разобранные В. Н. Топоровым, который

даже считает возможным называть их центонами (по-моему, все-таки слишком смело). Каждый сам припомнит и другие примеры. В последние десятилетия появилось много работ о реминисценциях у Мандельштама и Ахматовой. Это одно из основных направлений работы над ними, и этот опыт многому нас научил. Но, начиная с такого материала, мы рискуем подменить изучение языка изучением идиолекта. Здесь нужен контроль. Мне хотелось разобрать таким образом самую концентрированную часть шестаковского наследия — 8-стишия: из стихов этих лет более 130 написаны в форме 8-стиший, т. е. композиционные приемы — интериоризация, детализация, перелом через *но*, перелом через *так* или *как будто* и пр. — выступают здесь особенно схематично и обнаженно. Тогда можно было бы заодно сопоставить это со стихами другого классика 8-стиший — Городецкого. Но я не сумел этого сделать: для такого разбора, видимо, нужно сперва составить словарь-индекс к Фету и опись его ритмико-синтаксических клише (я такую составил к 3-ст. хорею Дрожжина, Сурикова и прочих, она очень любопытна; для Фета не успел).

ФОНЕТИКА, МОРФОЛОГИЯ И СИНТАКСИС В БОРЬБЕ ЗА СТИХ

Речь пойдет о взаимодействии некоторых явлений фонетического, морфологического и синтаксического уровня на материале стиха. Это интересный материал для таких обследований прежде всего потому, что стихотворная форма налагает четкие ограничения на возможности построения текста, а там, где вариантов такого построения меньше, отношения между ними проследить легче. Отсюда наше внимание к лингвистике стиха. Это не то же самое, что лингвистика на материале стиха. Лингвистика на материале стиха существовала спокон веку: для изучения любых языковых явлений всегда привлекался материал как из прозы, так и из стихов. А лингвистика стиха — дело новое: она сосредоточивается только на тех языковых явлениях, употребительность которых зависит от ограничивающей специфики стихотворной формы — от членения текста на строки, от ритма и рифмы.

Из чего состоит стих? Сто лет назад мы ответили бы: из стоп; тогда в стихе различали только ритм ударений. Восемьдесят лет назад мы ответили бы: из ритмических слов; тогда в стихе стали замечать также и ритм словоразделов. И то и другое было бы ответом только на фонетическом уровне: ритмические слова — это слова односложные, двусложные с ударением на 1-м слоге, двусложные с ударением на 2-м слоге и т. д., то есть только с фонетическими характеристиками. Двадцать лет назад мы могли бы уже ответить: просто из слов; в это время в стихе стали замечать и учитывать также частеречевые характеристики ритмических слов. Это уже был бы ответ и на морфологическом уровне. Наконец, теперь мы можем ответить: из словосочетаний; поскольку сегодня обращаем внимание в стихе также на синтаксические связи между словами. Это уже ответ и на синтаксическом уровне. Как эти три ответа взаимосвязаны, мы и попробуем показать.

Материалом будут подсчеты по русскому 4-ст. ямбу от Ломоносова до Брюсова и Белого. Рассматриваться будет прежде всего поведение двух ритмических типов слов: 4-сложного с ударением на 2-м слоге *(xXxx)* и 4-сложного с ударением на 3-м слоге (*xxXx*): как оно зависит от фонетических, морфологических и синтаксических обстоятельств. Основные результаты сделанных подсчетов представлены в таблицах. Все цифры — в процентах. Что означают эти цифры, сейчас будет разъяснено.

Фонетика.

Таблица 1

Ритмические типы слов в 4-ст. ямбе
(***X*** — ударный, ***x*** — безударный слог):

I	*xX xX xX xX*	*xX xX xXx X*	*xX xXx X xX*	*xX xXx Xx X*
	xXx X xX xX	*xXx X xXx X*	*xXx Xx X xX*	*xXx Xx Xx X*
II	*xxxX xX xX*	*xxxX xXx X*	*xxxXx X xX*	*xxxXx Xx X*
III	*xX xxxX xX*	*xX xxxXx X*	*xXx xxX xX*	*xXx* ***xxXx*** *X*
	xXxx *xX xX*	***xXxx*** *xXx X*	*xXxxx X xX*	*xXxxx Xx X*
IV	*xX xX xxxX*	*xX xXx* ***xxXx***	*xX* ***xXxx*** *xX*	*xX xXxxx X*
	xXx X xxxX	*xXx Xx* ***xxXx***	*xXx Xxx xX*	*xXx Xxxx X*
VI	*xxxX xxxX*	*xxxXx* ***xxXx***	*xxxXxx xX*	*xxxXxxx X*
VII	*xX xxxxxX*	*xXx xxxxX*	*xXxx xxxX*	*xXxxx* ***xxXx***

Речь здесь идет только о звуковой стороне ритмических слов, составляющих стих. Давно было отмечено, что в 4-ст. ямб укладывается лишь ограниченное количество сочетаний таких ритмических слов — а именно: 36 комбинаций при мужском окончании строки и столько же — при женском (не считая еще нескольких, на практике совершенно неупотребительных). Эти комбинации перечислены в таблице: 6 традиционно пронумерованных «ритмических форм», различающихся местами ударений, и в них 36 «словораздельных вариаций», различающихся границами ритмических слов. Эти 6 ритмических форм не одинаково употребительны: XVIII век свободно использовал формы без ударения на II стопе, как *Изволила Елисавет*, XIX век все больше ограничивается формами только с этим ударением, как *Адмиралтейская игла*, XX век отчасти возвращается к ранней, более свободной практике. Чем вызваны такие тенденции — неясно, но считается, что они — чисто ритмические, то есть не выходят за пределы фонетического уровня. В таблице выделены положения, занимаемые словами типа *xXxx* и *xxXx*, которые нас интересуют в первую очередь. Мы видим, что они появляются только в 8 из 36 × 2 возможных вариаций: 2 раза на начальной позиции, 2 раза на второй, срединной, и 4 раза на третьей, последней.

Морфология.

Таблица 2

Ритмические типы. Пропорции частей речи %

	Ритмические типы	*Пропорции частей речи*					
		С	*Г*	*П*	*Н*	*М*	*Пр.*
В прозе XVIII в.		40	20	18	6	12	4
В прозе XIX в. в ср.		29	25	15	9	17	5
В стихах, в ср.		43	22	15	7	11	3
в т. ч.							
	X	25	11	0	8	46	10
	Xx	43	18	12	10	8	9
	xX	22	20	4	10	37	6
	xXx	34	29	20	8	5	4
	Xxx	40	17	30	4	4	5
	xxX	26	34	6	9	21	4
	Xxxx	19	31	45	4	1	0
	xXxx	**31**	**21**	**41**	**5**	**1**	**1**
	xxXx	**24**	**44**	**18**	**10**	**2**	**2**
	xxxX	21	42	11	8	15	3
	xXxxx	8	42	48	1	0	1
	xxXxx	32	21	39	7	1	0
	xxxXx	16	57	15	10	1	1

Здесь речь идет о частеречевом составе ритмических слов, составляющих стих. Эти данные сравнительно новые, они впервые опубликованы в 1984 г. [Гаспаров 1984] и здесь лишь несколько дополнены. Новизна их вот в чем. Общие пропорции ритмических слов в русской речи были подсчитаны стиховедами давно: 1-сложные слова составляют 6 %, 2-сложные с ударением на 1-м слоге — 15 %, 2-сложные с ударением на 2-м слоге — 17 % и т. д. [Гаспаров 1974: 79—87]. Но, кажется, впервые эти пропорции подсчитаны раздельно для разных частей речи, и оказалось, что по крайней мере три части речи имеют ритмический словарь, сильно отклоняющийся от этого среднего. Во-первых, это местоимения: в них заметно повышен процент коротких слов типа *я*, *моя*, *моего* (в таблице они подчеркнуты). Это неудивительно, местоимения, коротки во всех языках. Во-вторых, это прилагательные: в них — повышенный процент слов с длинным безударным окончанием, за счет суффиксов и окончаний: *красная*, *красненькая*, *прекрасная*, *прекраснейшая* (в таблице тоже подчеркнуты). В-третьих, это гла-

голы: в них повышенный процент слов с длинным безударным началом, за счет приставок и проклитик: *побежал, побежали, перебежал, и побежали* (в таблице тоже подчеркнуты). Данные специфические особенности акцентного строения разных частей речи выражены довольно сильно: если среди всех слов с длинными безударными концами прилагательных в 2 раза больше, чем глаголов, то среди всех слов с длинными безударными зачинами, наоборот, глаголов в 2,5 раз больше, чем прилагательных. В приведенной таблице у нас тоже выделены строки с интересующими нас типами слов *хXхх* и типа *ххXх*, и, конечно, среди *хXхх* сильно преобладают прилагательные, а среди *ххXх* — глаголы.

Маленькое отступление. Новые подсчеты (в верхних строках таблицы) показали: общие пропорции частей речи в стихах и в классической прозе XIX века ощутимо различаются. Доля существительных в прозе XIX века (Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Чехов) — 29 %, доля в стихах (Ломоносов, Пушкин, Лермонтов, Блок, Маяковский) — 43 %, в полтора раза больше. Мы решаемся обозначить это только ненаучным термином: стихи семантически плотнее, чем проза, существительные (как главные носители содержания) в ней гуще. Тогда — еще одно наблюдение: в прозе XVIII века (Ломоносов, Карамзин) доля существительных — 40 %, это ближе к стихам, чем к прозе XIX века. Откуда такая особенность, чем ближе к стихам публичная речь Ломоносова и нравоописательный очерк Карамзина, мы пока не знаем и не решаемся предполагать.

Синтаксис.

Таблица 3

Позиции	*Пропорции частей речи в 3-словной синтагме* С	Г	П	Н	М	Пр.
% от числа синтагм:						
I	24	34	8	9	18	7
II	18	29	21	8	21	3
III	65	17	6	5	6	1
% от числа частей речи:						
I	22	43	22	41	38	62
II	17	36	61	36	50	26
III	61	21	17	23	12	12

Эти данные — новые, еще не публиковавшиеся. Означают они вот что. В стихах 4-ст. ямба большинство строк состоят из трех слов. В русских стихах строки обычно совпадают с синтагмами, анжамбманы — не правило, а исключение. Поэтому для сравнения со стихами мы выбрали из прозы Пушкина — «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки» — 1000 трехсловных синтагм (точнее колонов, от паузы до паузы) и сделали простейший подсчет: как часто каждая часть речи встречается на первой, второй и третьей позиции. Оказалось: на первой преобладают глаголы и существительные, на второй глаголы и прилагательные, а на третьей, и очень резко, только существительные, составляя две трети всех слов. Конечно, это результат преобладающего русского порядка слов, подлежащее — глагол — дополнение или обстоятельство. В самом деле, среди этих концевых существительных 40 % являются дополнениями, 30 % обстоятельствами, 16 % подлежащими, 11 % определениями, 3 % именными частями сказуемых. 61 % всех существительных приходится на третью позицию колона, 61 % всех прилагательных — на вторую позицию (понятно, что это определения, предшествующие своим определяемым), 62 % служебных слов — на первую позицию (тоже понятно: это колоны, начинающиеся с *если*, *когда*, *однако* и т. п.).

Таковы три фактора, определяющие расположение частей речи в словах типа *хXхх* и *ххXх* в строках 4-ст. ямба. Фонетика через ритм предупреждает, что эти слова могут находиться только в трехсловных строках, и как они в них оказываются на первой, второй и третьей позиции. Морфология заставляет предполагать, что на общем фоне существительных в словах *хXхх* должны преобладать прилагательные, а в словах *ххXх* глаголы — независимо от позиции в строке. Синтаксис уточняет, что это преобладание прилагательных должно усиливаться на средней позиции трехсловия, а преобладание глаголов — скорее на начальных.

Теперь посмотрим, как эти тенденции, заданные общеязыковыми данными русской фонетики, морфологии и синтаксиса, реализуются в ходе развития русского стиха. Это показано в таблице 4 (для слов *хXхх*), и таблице 5 (для слов *ххXх*) (%).

Таблица 4

Пропорции частей речи в 3-словной строке 4-ст. ямба (хXхх)

	С.	Г.	П.	Н.	М.	Пр.	
Ср. в прозе	31	21	41	5	1	1	
на I позиции (***На утренней*** *заре пастух*) — убывание прилагательных							
XVIII в.	41	16	39	1	2	1	(548 строк: Ломоносов, Сумароков)
XIX в.	39	24	28	4	4	1	(826 строк: Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Полонский)
XX в. (1)	44	20	27	5	3	1	(255 строк: Блок, Брюсов)
XX в. (2)	23	26	46	3	1	1	(319 строк: В. Иванов, Белый)
на II позиции (*Увял* ***на утренней*** *заре*) — нарастание прилагательных							
XVIII в.	45	8	44	1	1	1	(385 строк: Ломоносов, Сумароков)
XIX в.	28	15	53	2	1	1	(1838 строк: Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Фет)
XX в. (1)	22	11	63	4	0	0	(458 строк: Блок, Брюсов)
XX в. (2)	19	10	68	3	0	0	(247 строк: В. Иванов, Белый)

Слова строения *xXxx* на первой позиции. Морфология диктует для слов этого типа преобладание прилагательных, ***На утренней*** *заре пастух*. Синтаксис диктует для первой позиции преобладание глаголов (и в меньшей степени — существительных), ***Мне нравились*** *его черты*. Какая тенденция сильнее? У поэтов XVIII века — Ломоносова и Сумарокова — решительно побеждает морфология: процент прилагательных такой же, как в прозе, около 40 %, тогда как процент глаголов — на четверть ниже, чем в прозе, 16 % вместо 21 %. Но у поэтов XIX—XX в., от Жуковского до Полонского, а потом у Блока и Брюсова, давление синтаксиса явно становится сильнее, а давление морфологии — слабее. Процент прилагательных, диктуемый морфологией, падает на треть, до 27—28 %, а за этот счет процент глаголов, диктуемый синтаксисом, повышается до уровня прозы и даже немного выше, 20—24 %. И только на исходе обозреваемого периода являются два поэта-аутсайдера, возвращающиеся к тенденциям XVIII в., к преобладанию прилагательных, 46 %, даже больше, чем в прозе: ***Трусливые*** *и злые речи*, ***В мистической*** *купаясь мгле*. Это Вяч. Иванов, известный архаизмом своего языка и стиля, и Андрей Белый, известный экспериментальным архаизмом своего ритма: теперь мы можем добавить, что они отличаются также и архаизмом своего стихотворного синтаксиса. Но и эта реакция — неполная: морфология переходит в контрнаступление, прилагательных становится больше, но синтаксис не отступает, глаголов не становится меньше, 26 % — это даже чуть выше, чем в XIX веке.

Попутно заметим одну особенность. В синтаксисе прозаических трехсловий на первой позиции глагол в 1,5 раза преобладает над существительным: 34 % против 24 %. В синтаксисе стиха — наоборот: в XVIII—XIX вв. существительное в 1,5—2,5 раз преобладает над глаголом, и только у Белого и В. Иванова они сравнялись. Как кажется, это не специфика слов типа *xXxx*, а специфика стиха вообще: во всех словораздельных вариациях трехсловных строк 4-ст. ямба (по крайней мере, у Пушкина) существительные в начале строки в 1,5 раз преобладают над глаголом. Почему? Может быть, дело в том, что в целом для зачинов колонов в прозе, действительно, характерно преобладание глаголов над существительными, однако для зачинов предложений — первых слов после точки — наоборот, характерно преобладание существительных над глаголами (подлежащих над сказуемыми): по предварительным подсчетам в начале предложения существительные преобладают над глаголами почти вдвое. То есть, может быть, синтаксис стихотворной строки берет пример не просто с синтаксиса колонов, но с синтаксиса колонов, начинающих предложение. Если это так, то это лишний раз показывает, как метрическая выделенность стихотворной строки стимулирует и ее синтаксическую выделенность, что важно.

Теперь рассмотрим слова строения *xXxx* на второй позиции. Морфология по-прежнему диктует для этих слов преобладание прилагательных; но теперь и синтаксис также диктует для этой позиции преобладание прилагательных (и глаголов). Обе тенденции действуют в одном направлении. В результате

доля прилагательных на второй позиции стремительно и неуклонно возрастает. В XVIII веке, у Ломоносова и Сумарокова, процент прилагательных в стихе на этой позиции почти такой же, как в прозе, 44 %. В XIX веке, у поэтов от Жуковского до Фета, он повышается на пятую часть, до 53 %; в начале XX века, у Брюсова и Блока, он повышается еще на пятую часть, до 63 %. Вяч. Иванов и А. Белый и здесь отличаются от своих современников, однако на этот раз движутся не против течения, а по течению: процент прилагательных повышается до максимума — 68 %. Это в полтора раза больше, чем было у Ломоносова и в прозе. За счет каких частей речи идет это нарастание? Не за счет глаголов: мы видели, что синтаксис трехсловий поощряет глаголы на второй позиции. Действительно, доля глаголов здесь хоть и вдвое ниже, чем в прозе, но не обнаруживает тенденции к дальнейшему снижению: наоборот, от XVIII к XIX веку она повышается вдвое и затем прочно держится на уровне 10—15 %. Нарастание прилагательных происходит за счет существительных. В XVIII веке доля существительных выше, чем в прозе, 45 %; в XIX веке она снижается на треть и опускается ниже прозы, до 28 %; в XX веке она снижается еще на треть, до 19 % у Белого и В. Иванова. Мы помним, что в синтаксисе трехсловий существительные на второй позиции держались слабее всего; таким образом, перед нами картина совместного торжества морфологической и синтаксической тенденций.

Таблица 5

Пропорции частей речи в 3-словной строке 4-ст. ямба (xXxx)

	С.	*Г.*	*П.*	*Н.*	*М.*	*пр.*	
Ср. в прозе	24	44	18	10	2	2	
на II позиции (*Немного* ***отворила*** *дверь*): нарастание прилагательных							
XVIII в.	11	51	35	1	2	0	(155 строк: Ломоносов)
XIX в.	20	43	35	1	1	0	(479 строк: Жуковский, Пушкин)
XIX—XX вв.	14	42	41	2	0	1	(330 строк: Тютчев, Фет, Некрасов, Блок)
XX в.	17	30	50	2	1	0	(269 строк: Брюсов, Белый, В. Иванов)
на III позиции (*Так нас природа* ***сотворила***): убывание глаголов							
XVIII в.	23	56	19	1	1	0	(843 строки: Ломоносов, Сумароков)
XIX в. (1)	48	30	19	1	2	0	(354 строки: Жуковский)
XIX в. (2)	39	29	25	5	2	0	(941 строка: Пушкин, Некрасов, Фет)
XX в.	42	20	32	4	1	1	(835 строк: Блок, Брюсов, Белый, В. Иванов)

Слова строения *xxXx* на второй позиции. Морфология диктует для этого типа слов преобладание глаголов, *Немного* ***отворила*** *дверь*; а синтаксис диктует для этой позиции, как мы видели, преобладание прилагательных, *Желаний* ***своевольный*** *рой* (и лишь во вторую очередь — глаголов). В XVIII веке, у Ломоносова, морфологическая тенденция пересиливает, хотя и не так мощно, как в прозе: доля прилагательных сильно возрастает по сравнению с прозой, однако доля глаголов все-таки выше. Но затем этот перевес морфологической тенденции все

более слабеет. В прозе доля глаголов в 2,5 раз больше, чем доля прилагательных, 44 % против 18 %; в стихе Ломоносова — в 1,5 раза; в стихе Жуковского и Пушкина — только в 1,2 раза; в стихе поэтов от Тютчева до Блока они сравнялись, 42 % и 41 %; и наконец, у Брюсова, Белого, Вяч. Иванова перевешивать начинают прилагательные, больше чем в 1,5 раз. Сдвиг от XVIII к XIX веку происходит преимущественно за счет убывания глаголов, сдвиг от XIX к XX веку — за счет нарастания прилагательных: мы опять видим, что синтаксический фактор вступает в силу позднее, чем морфологический.

Наконец — слова строения *xxXx* на третьей, конечной, позиции. Морфология и здесь диктует для этих слов преобладание глаголов, *И муж Татьянин **показался***; а синтаксис, как мы знаем, диктует для этой позиции очень сильное преобладание существительных, *Ждала Татьяна **с нетерпеньем***. В XVIII веке, у Ломоносова и Сумарокова, как обычно, доминирует морфологическая тенденция, доля глаголов повышена даже больше, чем в прозе, доля существительных и прилагательных такая же, как в прозе. На переходе от XVIII к XIX веку, к Жуковскому, — резкий сдвиг: вступает в силу синтаксическая тенденция. Доля глаголов сокращается почти вдвое, с 56 до 30 %; доля существительных возрастает больше, чем вдвое, с 23 до 48 %. Это, по-видимому, оказывается для существительных пределом возможностей: доля их больше не растет и даже слегка уменьшается. Однако доля глаголов продолжает убывать и далее, но уже за счет прилагательных: в XIX веке доля прилагательных вырастает на треть, а от XIX к XX веку еще на четверть. Это крутое падение глагола — прямое следствие торжества синтаксического фактора над морфологическим. Заметим, что приводимые цифры относятся только к словам *xxXx* на последней позиции трехсловных строк (*Так нас природа **сотворила***); если же взглянуть на слова *xxXx* на последней позиции двухсловных строк (*Как государство **богатеет***), то эти тенденции будут еще отчетливее: падение глаголов от XVIII к XIX и XX веку — 60, 20 и 18 %, повышение существительных — 20, 50 и 53 %, повышение прилагательных — 11, 20 и 24 %.

Говоря о падении доли глаголов на последней позиции стихотворной строки, нельзя не вспомнить еще один фактор формирования стиха — рифму. В русской поэзии рано стали избегаться рифмы глагола с глаголом, как чересчур «легкие» — против них предостерегают уже учебники XVIII века. Действительно, доля женских глагольных рифм в русской поэзии стремительно падает: у Симеона Полоцкого их 75 %, у Ломоносова 28 %, у Пушкина 17 %, у Брюсова 7 %, у Маяковского 1 %. А в начале XX века вслед за глагольными сокращаются и однородные рифмы других частей речи: прилагательных и существительных с одинаковой парадигмой склонения. Глядя на эту картину, Р. Якобсон в свое время предположил, что на протяжении всей истории русской поэзии действует единая тенденция к «деграмматизации рифмы» и что источник ее — не языковой, а чисто эстетический: забота о художественном разнообразии и непредсказуемости стиховых окончаний. Теперь в этом можно усомниться: по-видимому, источник ее был все-таки языковой, а именно: порядок слов русского языка, побуждавший, как мы видели, заканчивать колоны существительными (а не глаголами, как, например, в латыни). Когда поэты XVII века создавали русский рифмованный стих, то в поисках рифм они обратились прежде всего к глаголам с их однообразными окончаниями. Только потом эта фонетическая тенденция столкнулась с синтаксической: синтаксис упорно выталкивал в конец стиха не глаголы, а существительные. И синтаксическая тенденция одолела: глагольные рифмы стали избегаться, а через двести лет за ними последовали и другие грамматически-однородные рифмы.

Как столкновение фонетики с синтаксисом в истории рифмы, так же выглядит и столкновение морфологии с синтаксисом в истории ритма русского стиха, которую мы прослеживаем. Мы видели: на первых шагах русской силлаботоники Ломоносов и Сумароков заполняют стиховые позиции, требующие ритмических слов типа *xXxx* и *xxXx*, такими частями речи, которые подсказывает морфология: в первом случае прилагательными, во втором глаголами, независимо от места в строке. Только потом эта морфологическая тенденция сталкивается с синтаксической: синтаксис проталкивает на предпоследнее место в строке прилагательные и выталкивает с последнего места глаголы, не считаясь с их ритмическим обликом. И синтаксическая тенденция одолевает: к XX веку распределение частей речи по строке ориентируется больше на синтаксис, чем на морфологию.

Чтобы представить себе конкретнее все эти наступления и отступления частей речи на тех или иных участках строчечного фронта, рассмотрим самый заметный случай — убывание прилагательных *xXxx* на первой позиции: *На утренней заре пастух*. Почему здесь не прижились прилагательные? Спросим: если на первой позиции стоит прилагательное, определение, то где будет стоять его существительное, определяемое? Или на второй, или на третьей позиции. Естественнее, конечно, на второй, вплотную. Но тогда чем придется заполнять третью позицию? Естественнее всего — глаголом: *А древняя луна скользила, Неслышными шагами бродит*. Но этому сопротивляется тенденция заканчивать колон существительным и избегать глагольных рифм, поэтому такие строки — единичны. Тогда — если не глаголом, то пусть конец строки заполнен существительным: *Безумная душа поэта, Последние лучи заката*. Это можно, но не во всяком стиле: здесь существительное окружено двумя определениями, согласованным и несогласованным, — поэтам, видимо, это кажется громоздким, число таких конструкций от Пушкина к Брюсову не увеличивается. В таком случае попробуем согласовать начальное прилагательное с существительным на третьей позиции. Чем занять вторую, промежуточную, позицию? XVIII век бесстрашно занимал ее глаголом: *Блаженные настали веки, Балтийские взыграли волны*, у Сумарокова — 40 % таких конструкций от всех строк с прилагательными *xXxx* в начале. Но этому сопротивляется тенденция русского синтаксиса — чтобы определение с определяемым сочетались контактно, а не дистанционно: и вот у Жуковского доля таких конструкций падает с 40 до 30 %, у Пушкина и

после Пушкина до 10%, а у Брюсова до 2%. Поэты предпочитают компромисс: заполнять промежуточную позицию вторым прилагательным: *Дражайшее Петрово племя*, *Неправильный, небрежный лепет*, *И черная земная кровь* — доля таких конструкций растет, до Пушкина и у Пушкина — 7%, от Лермонтова до Некрасова — 16%, у Блока — 24%. Но опять-таки, это можно не во всяком стиле: не все пишут с таким нагнетанием эпитетов, как Блок, у Брюсова, например, таких конструкций почти нет. Так и получается, что для прилагательных начальная позиция строки оказывается синтаксически неудобна, и они с нее постепенно вытесняются — несмотря на то, что ритмическое слово *хХхх* остается к их услугам.

Вот это мы и имели в виду, когда говорили, что фонетика предоставляет русскому словарю ритмическое пространство стихотворной строки, частеречевая морфология осуществляет первую оккупацию, а синтаксис начинает вмешиваться потом — начиная то с Жуковского, то с Пушкина, то с Лермонтова — и наводит в словозаполнении строк окончательный порядок. Причем все эти события, как кажется, имеют и обратное действие: установившийся синтаксический порядок через расположение частей речи влияет и на собственно ритмические тенденции русского стиха. Стиховеды знают, что в III ритмической форме 4-ст. ямба словораздел в длинном интервале постепенно смещается влево (укорачивается первое слово: все меньше строк *Летучие листки альбома*, все больше *Мрачили мятежи и казни*), а в IV ритмической форме — вправо (удлиняется второе слово: все меньше строк *Летит кибитка удалая*, все больше *Легла волнистыми коврами*) [Гаспаров 1974: 207—215]. Может быть, это происходит именно из-за убывания прилагательных на первой позиции и из-за нарастания их на второй позиции? Это очень интересно, но, вероятно, только для специалистов-стиховедов; поэтому отложим этот вопрос для особого рассмотрения.

ВЕРОЯТНОСТНЫЕ АССОНАНСЫ

Этот анализ — отчет об одной неподтвердившейся гипотезе. Может быть, он сбережет время и силы будущих исследователей, а автору оставит сомнительное утешение мыслью, что отрицательный результат — тоже результат.

1. Иннокентий Анненский в своей последней статье «О современном лиризме» так восхищался звукописью Блока: «Грудь расширяется, хочется дышать свободно, говорить "А": "И медленно пройдЯ меж пьЯными, / ВсегдА без спутников, однА, / ДышА духАми и тумАнами..." / ... "ОнА сАдится у ОкнА". Ее узкая рука — вот первое, что различил в даме поэт.... И вот широкое А уступает багетку узким Е и У, за широким А сохранилось лишь достоинство мужских рифм: "И вЕют дрЕвними повЕрьями / Ее упрУгие шЕлкА, / И шляпа с траУрными пЕрьями, /И в кольцах Узкая рУка"... Вам почти до боли жалко кого-то. И вот шепчут только губы, одни губы, и стихи могут опираться лишь на О и У: "И перья страуса склонЕнные / В моЕм качаются мозгУ / ...И Очи синие, боздОнные / ЦветУт на дальнем берегУ..."» [Анненский 1979: 362—363].

Впечатление, описанное Анненским, несомненно, знакомо каждому внимательному читателю стихов. Почему мы ощущаем стихи Блока как повышенно благозвучные, плавные, по сравнению, например, с Некрасовым? Может быть потому, что в них продуманнее, гармоничнее расположены опорные гласные звуки: *О веснА без концА и без крАю, / Без концА и без крАю мечтА!*, *ПохорОнят, зарОют глубОко, / Бедный хОлмик травОй порастЕт*? Такое предположение требует проверки: действительно ли в стихах Блока однородные последовательности ударных гласных встречаются чаще естественной последовательности или нет?

2. Основным материалом для проверки был взят блоковский 3-ст. анапест — нарочно трехсложный размер, потому что в нем сильные позиции всегда заняты ударными гласными, слух их уверенно ждет, и поэтому они ощутимее, чем в ямбах и хореях, где возможны пропуски ударений на сильных позициях. Всего в трех томах Блока в четверостишиях с окончаниями *жмжм* оказалось почти 900 стихов 3-ст. анапеста; недостающие три четверостишия были взяты из одного стихотворения 1903 г., не вошедшего в трехтомник. Подсчет по отдельным сотням стихов показал, что объем этот достаточный: от прибавления новых сотен средние показатели меняются не больше, чем на 1—2%. Вспомогательным материалом был взят блоковский же 4-ст. ямб — тоже из четверостиший с рифмами *жмжм*. Брались те его ритмические формы, которые состоят из трех слов. Таких форм три: так называемая II (с пропуском ударения на I стопе: *И прогремЯт остАнки бАшен...*), III (с пропуском ударения на II стопе: *Ты знАешь ли, какАя мАлость...*) и особенно частая IV (с пропус-

ком ударения на III стопе: *ПускАй замАнит и обмАнет...*). В трех томах Блока строк этих ритмических форм оказалось соответственно 263, 272 и 1191.

Для сравнения необходима статистика ударных гласных в естественной или хотя бы прозаической речи. Как ни странно, ею почти никто не занимался; только К. Ф. Тарановский в 1965 г. сделал подсчет (неопубликованный) по разговорной речи: на материале одной из статей А. М. Пешковского [Пешковский 1925] и «Пиковой дамы». Мы вдобавок сделали подсчет по 1500 слов из «Мертвых душ» Гоголя и из «Хозяина и работника» Толстого. Результаты немного разошлись, но все укладываются в такое отношение: ***а:е:и:о:у*** = 3:2:2:2:1 (***и*** и ***ы*** мы позволяем себе считать одной ударной фонемой, потому что в ключевом месте фонетической структуры стиха, в рифме они эквивалентны: *бЫть — ходИть* — обычная законная рифма). Заметим, что существующая статистика всех вообще гласных, ударных и безударных, несколько иная: ***а:е:и:о:у*** = 3:2:2:3:0, на ***у—ю*** приходится менее 10% всех гласных [Белоногов, Фролов 1963: 287—288]. Среди ударных, таким образом, меньше ***о*** и больше ***у***, и отчетливей общее преобладание ***а***.

3. Эти пять ударных фонем в трехсловном стихе объединяются в сочетания по три. Таких сочетаний может быть 35: а именно, 5 сочетаний по три одинаковых гласных: *О веснА без концА и без крАю* (***ааа***); 20 сочетаний по две одинаковых и одной отличной гласной: *В заколдОванной Области плАча* (***ооа***); и 10 сочетаний по три разных гласных: *УзнаЮ тебя, жИзнь, принимАю* (***уиа***). Каждое из этих сочетаний (кроме однородных) в свою очередь допускает несколько перестановок: например, наряду с ***ооа*** (*В заколдОванной Области плАча*) — ***оао*** *За далЕким рычАньем прибОя*) и ***аоо*** (*ОтдыхАет осЕл утомлЕнный*). В эти подробности мы обычно не входили, чтобы не слишком дробить материал.

Зная частоту ударных гласных в естественной речи, мы можем теоретически рассчитать вероятность каждого из их сочетаний по три. Эту вероятностную модель мы строим так же, как Б. Томашевский и А. Колмогоров строили свою гораздо более сложную вероятностную модель 4-ст. ямба [Гаспаров 1974: 21—22]. А именно: частоты ударных гласных, входящих в каждое сочетание, перемножаются; полученные произведения суммируются; и тогда процентная доля каждого произведения от этой суммы будет вероятностной частотой соответственного сочетания ударных гласных. Не входя в промежуточные подробности, сразу скажем результаты. Если поэт не преследует специфически художественных задач и следует только естественным языковым тенденциям, то однородные сочетания типа ***ааа*** составят около 5% всех стихов, полуоднородные типа ***аао*** — 50%, разнородные типа ***аео*** — 45%. Сопоставим с этим данные по прозе. Разобьем прозу Гоголя совершенно механически на трехсловные отрезки и посмотрим на сочетания ударных гласных в них. Получается: однородных 6%, полуоднородных 48%, разнородных 46%. Совпадение почти полное: прозаик следует только естественным языковым тенденциям.

4. Теперь сопоставим с этим данные по стиху. Получается: среди 900 анапестов Блока однородных сочетаний —7%, полуоднородных — 50%, разнородных — 43%. Среди 1726 трехсловных ямбов Блока картина та же: однородных — 5—7%, полуоднородных — 49—51%, разнородных — 42—46%. (Немного отклоняется от этих средних только III форма ямба — 7:44:49%, разнородных больше, чем полуоднородных.) Совпадение опять-таки практически полное: поэт следовал только естественным языковым тенденциям. Наша гипотеза о причинах благозвучия блоковских стихов не подтверждается: никакого специального внимания подбору однородных ударных гласных поэт систематически не уделял.

Подчеркиваем — «систематически»; эпизодически, ради звукового курсива, он, конечно, мог это делать, и в таких случаях, как *О веснА без концА и без крАя* или *ПохорОнят, зарОют глубОко*, где по два однородных стиха следуют подряд, он, вероятно, подбирал звуки вполне сознательно. Но это уже только ради локальной выразительности, вне статистических закономерностей. Искать причины благозвучия блоковского стиха нужно где-то в другом месте.

Мы попробовали проверить также, нет ли разницы во встречаемости различных вариантов полуоднородных сочетаний: может быть, тип ***аао*** встречается чаще или реже, чем ***аоа*** или ***оаа***? Оказалось: нет, встречаются они в стихах Блока одинаково часто (в прозе тоже). Только немного чаще встречаются во II форме ямба тип ***аао*** (*Лишь по ночАм, склонЯсь к долинам*), а в III форме и в ранней (1900—1906 гг.) IV форме — тип ***аоа*** (*СлучАйно на ноже кармАнном, ТщетА святых воспоминАний*), но разница эта очень незначительна и может быть отнесена к случайным колебаниям.

5. Как было сказано выше, пропорция ударных гласных в «естественной» русской речи — ***а:е:и:о:у*** = 3:2:2:2:1. В стихах Блока — точно так же. 2700 ударных гласных в просчитанных анапестах и 5178 ударных гласных в просчитанных ямбах Блока укладываются в это же отношение. Никакого особого отбора на какие-то гласные поэзия не делает.

Мы проверили дополнительно, нет ли отклонений от этой пропорции в гласных рифмующихся слов, последних в строке. Оказалось, что есть (по крайней мере, в анапестах), и это единственное отступление от предсказуемости в нашем материале. В анапестах раннего Блока (первые 300 строк, 1900—1906 гг.) ***а***, ***е***, ***и***, ***о*** почти одинаково часты и в открывающих женских и в замыкающих мужских рифмах, но ***у*** встречается более чем вдвое чаще в замыкающих мужских. У позднего же Блока (600 строк, 1905—1916 гг.) ***у*** теряет эту свою замыкающую роль, но его место занимает ***и*** — оно приблизительно вдвое чаще в мужских стихах, чем в женских. Напротив, из ровного ряда остальных звуков выступают два, которые предпочитают открывающую роль: появляются в женских рифмах в полтора-два раза чаще, чем в мужских, — это ***о*** и ***ё***. Таким образом, типичная рифмовка строф в анапестах зрелого Блока — такая, например, как в «Новой Америке»: *Сквозь земные поклоны да плЕчи, / Ектеньи,*

ектеньи, ектеньИ — / Шопотливые тихие рЕчи, / Запылавшие щеки твоИ... А уж там, за рекой полновОдной, / Где пригнулись к земле ковылИ, / Тянет гарью горючей, свободной, / Слышны гуды в далекой далИ... В целом, рифмующие ***о + е*** при среднем общем проценте 40 % дают в начальных стихах анапестических строф 47 %, а в конечных 32 %; напротив, рифмующие ***и + у*** при среднем общем проценте 30 % дают в начальных строках только 25 %, а в конечных 37 %. Иными словами, замыкать строфу Блок предпочитает узкими гласными ***и*** и ***у***, т. е. обнаруживает тенденцию к сужению к концу. Это не совсем тривиально: мы помним, что единственный исследователь, занимавшийся фоникой русского стиха систематически, А. Артюшков [Артюшков 1923], напротив, считал характерным для русской классики расширение гласных к концу если не строфы, то стихотворения: *И погибАющий тебЯ благословлЯет*, это он называл звуковой точкой. У Блока ничего подобного нет: процент ***а*** в концовках стихотворений не выше, чем в других местах.

Повторяем: названная тенденция прослеживается только в анапестических стихах Блока. В ямбах его рифмующие гласные не отличаются от средних пропорций, и процент ***а*** в рифмах замыкающих мужских строк даже чуть выше, чем в открывающих женских (33 против 26 %).

Если, таким образом, на протяжении строфы мы наблюдаем в анапестах Блока тенденцию к конечному сужению звуков, то нельзя ли ее заметить и на протяжении строки? Мы сделали подсчет для крайних случаев: для строк, начинающихся ударным ***а*** и кончающихся ударным ***и*** или ***у*** (сужение), и для строк, начинающихся с ***и*** или ***у*** и кончающихся на ***а*** (расширение). Оказывается, разница имеется только в женских строках анапеста: здесь сужающихся строк в полтора раза больше, чем расширяющихся. Мы помним, что для женских строк блоковского анапеста окончания на ***и***, ***у*** вообще не характерны; стало быть, если эти узкие гласные все же появляются здесь, то Блок старается подчеркнуть их звучание контрастом с начальным широким ***а***. В мужских строках анапеста, в женских и мужских строках ямба (по крайней мере, самой частой, IV, его формы) подобных тенденций нет: сужающихся и расширяющихся строк здесь поровну.

Таковы скудные результаты первого подступа к сравнительно-статистическому обследованию фоники ударных гласных в стихе: специфически художественных тенденций почти не обнаружено (разве что сужение звуков к концу строфы и строки в части материала), ассонансы оказались вероятностными. По-видимому, приходится признать, что фонические эффекты в стихе (звуковые курсивы) оказываются явлениями малочисленными и статистически неуловимыми.

Напоминаем, речь здесь шла только о повторах гласных, а не согласных — об ассонансах, а не об аллитерациях. Учет согласных повторов сложнее, потому что различных согласных звуков у нас в материале не пять, а гораздо больше и строка ими насыщена намного гуще; типы звуковых повторов слишком разнообразны и до сих пор убедительно не расклассифицированы.

СМЫСЛОВЫЕ УЗЛЫ В 4-СТОПНОМ ЯМБЕ

Стиховеды знают: ритм русского 4-ст. ямба в XVIII и XIX в. был очень различен. В XVIII в. господствовал так называемый «рамочный» ритм: из четырех стоп самыми сильными, самыми частоударными были крайние, I и IV: *возлЮбленная тишинА*. В XIX в. стал господствовать так называемый «альтернирующий» ритм: из четырех стоп самыми частоударными стали расположенные через одну — II и IV: *адмиралтЕйская иглА*.

Что было причиной этой перемены, мы не знаем. Существуют лишь гипотезы; самая убедительная из них, принадлежащая М. А. Красноперовой, пересказана в нашей книге «Очерк истории русского стиха» [Гаспаров 1984а]. Однако авторы всех гипотез исходят из соотношения только двух моментов: метрической схемы 4-ст. ямба (безударный слог — ударный — безударный — ударный) и ритмического словаря русского языка (такой-то процент 1-сложных слов, такой-то — 2-сложных с ударением на 1-м слоге, такой-то — 2-сложных с ударением на 2-м слоге...). Слова этого ритмического словаря берутся как бы врассыпную, как будто между ними нет никаких связей, кроме ритмических. Между тем такие связи есть: это общеизвестные синтаксические связи. Может быть, они тоже играли роль, когда поэты нащупывали ритм классического русского 4-ст. ямба?

Естественный порядок слов при развертывании предложения в русском языке — концестремительный. При глаголе обстоятельство предшествует сказуемому (по крайней мере, многие из обстоятельств), при существительном определение предшествует определяемому. Это может быть зародышем тенденции к чередованию более сильных, синтаксически опорных слов (подлежащих, сказуемых, дополнений) с более синтаксически слабыми (обстоятельствами, определениями). Не является ли это дополнительным источником альтернирующего ритма в 4-ст. ямбе? Мы знаем, что в синтаксисе XVIII в. шире допускался обратный порядок слов (определение после определяемого), а в синтаксисе XIX в., даже поэтическом, он избегается. Может быть, эта эволюция синтаксиса, от более свободного порядка слов к устойчиво прямому, параллельна известной нам эволюции ритма, от рамочного к альтернирующему? К сожалению, здесь пока можно лишь поставить вопрос; а для ответа на него потребуются статистические данные, которых пока нет — мы лишь интуитивно чувствуем, что обратный порядок слов в XVIII в. встречался чаще, а в XIX в. реже, но не знаем, насколько. Здесь потребуются обширные подсчеты и по стихам, и по прозе.

Предложение состоит из словосочетаний — пар слов, соединенных более или менее тесными синтаксическими связями (определяемое — определение,

глагол — обстоятельство, глагол — дополнение, подлежащее — сказуемое и т. д.). Эти пары слов сцепляются в предложение благодаря тому, что некоторые слова участвуют одновременно в двух и более словосочетаниях. Такие слова могут быть названы синтаксическими узлами. Перестроившись в пушкинское время на альтернирующий ритм 4-ст. ямба, русский стих, в силу преобладающего прямого порядка слов, стал предпочитать концестремительные синтаксические связи: узловые слова, в которых сходятся две (или даже три) смысловые связи, стремятся расположиться ближе к концу строки.

Так, подсчитано, что в строке из трех слов с двумя смысловыми связями между словами реже всего эти связи сходятся на начальном слове: ***Заботой** тайною хранима* (словосочетания: *заботой тайною* и *заботой хранима*); чаще — на среднем слове: *Иль пели **песни** старины* (словосочетания: *пели песни* и *песни старины);* но чаще всего — на последнем слове: *Тебя сердито **колыхал*** (словосочетания: *тебя колыхал* и *сердито колыхал*).

В строке из четырех слов с тремя связями между словами две из них обычно связывают слова попарно, 1-е со 2-м и 3-е с 4-м, а третья реже перекидывается между 1-м и 3-м словами: ***И пальма** та **жива ль** поныне* (попарные словосочетания: *пальма та, жива ль поныне*; перекидывающееся — *пальма жива ль*), и чаще перекидывается между 2-м и 4-м словами: *Иль, Божьей **рати** лучший **воин*** (попарные словосочетания: *Божьей рати, лучший воин*; перекидывающееся — *рати воин*).

В результате повышенно связанными оказываются слова с ударениями на II и IV стопах, на ритмически сильных местах альтернирующего ритма XIX века. Но повышенно связанные слова, узловые, — это те, без которых рассыпается синтаксис предложения. А вместе с синтаксисом рассыпается и смысл. Стало быть, синтаксически узловые слова (по крайней мере, в тенденции) являются в то же время и семантически опорными словами. Так альтернирующему ритму оказываются подчинены и ударения, и синтаксические узлы, и семантические центры стихотворной строки.

Отличить ударный слог от безударного легко: в стихе они давно различены и подсчитаны стиховедами. Выявить синтаксические связи и узлы тоже нетрудно: синтаксистами они выявлены, но до сих пор не подсчитаны. Выделить семантически опорные слова гораздо труднее: семантика плохо поддается формализации. Здесь предстоит еще долгая сверка гипотез: а) семантическим центром является синтаксически узловое слово, б) семантическим центром является подлежащее, в) семантическим центром является глагол — с непосредственным интуитивным ощущением носителя языка.

Приведенные выше примеры были взяты из стихотворения Лермонтова «Ветка Палестины». Перепишем его, выделяя жирным шрифтом слова с ударениями на ритмически опорных (для альтернирующего ритма) II и IV стопе. О других выделениях будет сказано далее.

Скажи мне, **ветка-Палестины**,
Где ты **росла**, // где ты **цвела**?
Каких **холмов**, // какой **долины**
Ты **украшением-была**?

У вод ли **(чистых) Иордана**
Востока **луч** тебя **ласкал**,
Ночной ли **ветр** в горах **Ливана**
Тебя **сердито-колыхал**?

Молитву ль **(тихую) читали**
Иль пели **песни-старины**,
Когда **листы** твои **сплетали**
Солима **бедные-сыны**?

И пальма **(та)** жива ль **поныне**?
Все так же ль **манит** в летний **зной**
Она **прохожего-в пустыне**
Широколиственной-главой?

Или **в разлуке-безотрадной**
Она **увяла**, как и **ты**,
И дольний **прах** ложится **(жадно)**
На **пожелтевшие-листы**?..

Поведай: **набожной-рукою**
Кто в этот **край** тебя **занес**?
Грустил он **(часто) над тобою**?
Хранишь ты **след** горючих **слез**?

Иль, Божьей **рати** лучший **воин**,
Он был, **с безоблачным-челом**,
Как ты, **всегда** небес **(достоин)**
Перед людьми-и божеством?..

Заботой **(тайною) хранима**
Перед иконой-золотой
Стоишь ты, **ветвь-Ерусалима**,
Святыни **верный-часовой**!

Прозрачный **сумрак**, // луч **лампады**,
Кивот и **крест**, символ **святой**...
Все полно **мира-и отрады**
вокруг тебя-и над тобой.

Попробуем прочитать стихотворение только по выделенным, по ритмически сильным словам: получится почти связный текст: *Ветка Палестины росла, цвела, холмов, долины украшением была... Иордана луч ласкал, ветр Ливана сердито колыхал... Читали песни старины, листы сплетали бедные сыны... Манит в зной прохожего в пустыне широколиственной главой. В разлуке безотрадной увяла ты; прах... на пожелтевшие листы. Набожной рукою в край занес... Над тобою след слез. Рати воин с безоблачным челом. всегда... перед людьми и божеством... Хранима перед иконой золотой ветвь Ерусалима, верный часовой. Сумрак лампады, крест святой мира и отрады вокруг тебя и над тобой.* Стихотворение сократилось больше чем на треть (на 111 слогов из 306, т. е. 36 %) почти без ущерба для содержания.

Обратим внимание на сокращения, отмеченные многоточиями; в тексте им соответствуют слова в скобках. Это — те места, в которых прямой порядок слов изменен на обратный: *молитву ль тихую, и пальма та, грустил он часто.* Мы видим: нарушение синтаксической нормальности тотчас сопровождается и нарушением смысловой связности. В нашем пересказе текст разорван многоточиями 7 раз (точнее 8: после *бедные сыны* следовало бы поставить не одно, а два многоточия). Если бы мы попробовали прочитать текст по словам, занимающим не II и IV, а I и IV стопы, то пришлось бы поставить по меньшей мере 13 многоточий. Это показывает, что предположенная нами связь между ритмически опорными и семантически опорными словами в стихе (посредством синтаксически узловых слов) не надумана, а реальна — по крайней мере, в первом приближении.

Наибольшая связность между словами, занимающими II и IV стопы, наблюдается, конечно, там, где эти слова непосредственно смыкаются, — т. е. где ударение на III стопе пропущено: *ветка Палестины, украшением была, сердито колыхал.* Такие связи отмечены в нашем тексте соединительными черточками; таких строк — 17 из 36 (47 %), в том числе на первой позиции в четверостишии 3 раза, на второй — 3 раза, на третьей — 3 раза, на четвертой — 8 раз: к концу строфы связность крепнет. Аналоги этому усилению «тесноты стихового ряда» к концу текстового отрезка на других уровнях строения стиха отмечались уже не раз. В предпоследней строфе так построены три строки (2-я, 3-я и 4-я), в последней две (3-я и 4-я): может быть, следует сказать, что не только к концу строки и строфы, но и к концу стихотворения связность крепнет.

Средняя степень связности между опорными словами — там, где они разделены промежуточным словом: *луч... ласкал, манит... в зной, след... слез.* Таких строк — 9 из 36 (25 %). Обратим внимание на то, что некоторые из этих связей фиктивны, т. е. в реальном тексте относятся к другим словам: *ветр... Ливана, крест... святой*, отчасти и *увяла... ты.*

Наименьшая степень связности, ощущаемая (как мы видели) уже как бессвязность, наблюдается при нарушении нормального порядка слов (в тексте отмечено скобками: *у вод ли чистых, молитву ль тихую* и пр.; об этих случаях уже сказано. Таких строк — 7 из 36 (19 %).

Наконец, в трех строках полустишия связаны параллелизмом (знак //): *росла — цвела, холмов — долины* и, при хиазме, *сумрак — лампады.* Как кажется, бессмысленность последнего словосочетания не сразу бросается в глаза. Это случай — промежуточный между связностью и бессвязностью.

Стихотворение Лермонтова, как известно, написано по образцу стихотворения Пушкина «Цветок». Разметим аналогичным образом и это стихотворение.

Цветок **засохший,-безуханный**,
Забытый **в книге**, вижу (Я);.
И вот **уже** мечтою (**странной**)
Душа **наполнилась (моя)**.

Где цвел? **когда**? какой **весною**?
И долго ль (**цвел**)? // и сорван (**кем**)?
Чужой, **знакомой-ли-рукою**?
И положен сюда **зачем**?

На память **нежного-ль-свиданья**,
Или разлуки-роковой,
Иль одинокого-гулянья
В тиши **полей**, // в тени (**лесной**)?

И жив ли (**тот**), // и та **жива ли**?
И нынче **где-их-уголок**?
Или **уже** они **увяли**,
Как сей **неведомый-цветок**?

Строк с наибольшей, контактной связностью — 7 из 16 (44 %). Из них в первой половине стихотворения — 2, во второй — 5: закон усиления связности к концу продолжает действовать. Строк со средней, дистанционной связностью — 3 (19 %), причем одна из них обретает смысл лишь вместе со следующим полустрочием: *когда весною цвел?* Строк с минимальной, инверсированной связностью — 6 (38 %), причем инверсиями деформированы все три параллелизма. Таким образом, «процент несвязности» опорных слов в строке здесь вдвое выше, чем у Лермонтова: 38 % против 19 %. Прочитать пушкинское стихотворение по опорным словам, как мы читали лермонтовское, невозможно: в значительной степени потому, что оба ключевых слова, определяющие смысл двух половин стихотворения, «цветок» и «память», вынесены Пушкиным на слабую I стопу, где они поэтому звучат как курсивное выделение.

Как кажется, по непосредственному читательскому восприятию стихотворение Пушкина и вправду ощущается как более зыбкое, «странное», тонкое, тогда как стихотворение Лермонтова четче, яснее и стройнее. Это вполне укладывается в общую разницу поэтики Пушкина и позднего Лермонтова (об этой разнице хорошо писал Л. Пумпянский [Пумпянский 1982]); прослеженная нами разница

в степени связности опорных слов, ритмической, синтаксической и семантической, — лишь одно из ее проявлений. Конечно, общему впечатлению способствуют и выразительные средства других уровней, прежде всего — образного (соотношение предметов и понятий, подбор эпитетов и т. д.), но на этом останавливаться сейчас не приходится.

На этом общем фоне оба поэта контрастно выделяют композиционную середину: у Пушкина — строфу о свиданьи иль одиноком гуляньи, у Лермонтова — две строфы о пальме. (Первая строфа у обоих поэтов и последние две строфы у Лермонтова служат зачинами и концовками и в счет не идут.) У Пушкина этот композиционный центр выделяется повышенной связностью на фоне общей зыбкости, у Лермонтова — наоборот, единственной во всем стихотворении двойной инверсией: *И пальма (та) жива ль (поныне)?*

Мы рассмотрели связность (ритмическую, синтаксическую, семантическую) опорных слов внутри строки 4-ст. ямба. По-видимому, она существенна для восприятия стихотворения: как бы побуждает читателя ритмически распределять свое внимание, напрягая его не подряд, а через стопу.

Здесь напрашивается следующее предположение: нельзя ли заметить подобную связность не только по горизонтали, внутри строк, но и по вертикали, между строками? Стих принято определять как «последовательность соотносимых и соизмеримых отрезков текста»; *соотносимых* — это значит, что начало каждой строки читатель воспринимает на фоне начал предыдущих строк, конец — на фоне концов предыдущих строк и т. д. На звуковом уровне это виднее всего в рифме: каждое конечное слово отсылает читателя к предыдущему рифмующемуся с ним. Нельзя ли проследить возможность такого «вертикального чтения» и на семантическом уровне? Вопрос этот был поставлен А. Л. Жовтисом [Жовтис 1984], который развивал наблюдение, сделанное когда-то В. Кожиновым, что начала строк известного стихотворения Тютчева «Вот бреду я вдоль большой дороги В тихом свете гаснущего дня...» складываются во фразу: *Вот бреду я — в тихом свете — тяжело мне — друг мой милый!* Но более этот вопрос не привлекал к себе внимания.

В лермонтовском стихотворении вертикальный строй такого рода можно с некоторым усилием усмотреть в начале и в конце текста. В первой строфе по вертикали вторых стоп мы читаем: *Ветка — росла — холмов — украшением*; во второй строфе по вертикали четвертых стоп угадываем: *Иордан — ласкал — Ливан — колыхал* (ее); в третьей строфе по вертикали первых стоп уже рвущаяся связь — как бы *молитву — пели — ... — в Солиме*. Далее прямые вертикальные связи исчезают; и только в последней строфе последние стопы дают связь: *Лампады — святой — отрада — над тобой*. Мы видим, что связи получаются гораздо более натянутые и даже требуют легких изменений слов. Но таковы лишь прямые вертикальные связи по первым, по вторым и т. д. стопам. Может быть, если мы будем учитывать также и косые связи между семантически опорными словами (*Пальма — манит — прохожего — главой*, I — II — II — IV стопы), то мы найдем какие-то последовательности таких перекличек, характерные для того или другого автора. (Конечно, как всегда, здесь потребуется контрольное сопоставление с семантическими перекличками слов в прозе — например, разложенной на колоны; если такие же последовательности обнаружатся и там, то можно считать, что они возникают как в прозе, так и в стихе вполне случайно и стиховедческого внимания не заслуживают.)

Но для этого нужно прежде всего выработать методику объективного выделения семантически опорных слов; а пока, как уже было сказано, здесь приходится полагаться больше на интуицию. Эта заметка — попытка первого подступа к этой важной проблеме: подступа со стороны ритма и синтаксиса.

P. S. А вот в знаменитом лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...» начало читается по началам строк, конец по концам. *Выхожу... сквозь туман... Ночь тиха... и звезда...* (это зачин и прояснение: туман на земле, звезда в небесах). *Уж не жду... и не жаль... Я ищу... я б хотел...* (от прошлого и будущего — к настоящему). Перелом от начал к концам — на строке *Но не тем холодным сном могилы... так заснуть... Жизни силы... Тихо грудь...* (ночь переходит в сон, тишь переходит в грудь, происходит субъективизация). *Слух лелея... голос пел... Зеленея...* (кто-то) *шумел...* (снова переход во внешний мир). А, может быть, последняя строфа опять читается по началам: *Всю ночь... про любовь... надо мной... старый дуб.*

Однако следует помнить, что при таком вертикальном чтении сюжетно главные слова не всегда совпадают с эмоционально главными...

«ПО ВЕЧЕРАМ НАД РЕСТОРАНАМИ...»
(4-ст. ямб с окончаниями *дмдм*: становление ореола)

Не покидаю острой кручи я.
Гранит сверкающий дроблю.
Но вас, о старые созвучия,
Неизменяемо люблю.
З. Гиппиус, «Банальностям» (1914)

В феврале 1907 г. юная Анна Ахматова писала С. В. Штейну про второй сборник стихов Блока: «Очень многие вещи поразительно напоминают В. Брюсова. Напр., стих. "Незнакомка", стр. 21, но оно великолепно...» («Литературное наследство», т. 92, кн. 3, 1982, с. 271, с примечанием: «в это время Ахматова очень любила стихи Брюсова». На это суждение обратил внимание Р. Д. Тименчик). Читателю наших дней, вероятно, трудно почувствовать в самом знаменитом стихотворении Блока какое бы то ни было сходство с Брюсовым. Но такое сходство было, и в чем оно состояло, можно угадать без ошибки: это стихотворный размер, 4-ст. ямб с дактилическими и мужскими окончаниями (*дмдм*), и связанные с ним семантические ассоциации.

Этот размер поздно возник в русской поэзии. Его впервые осваивают символисты, причем каждый из больших символистов — по-своему; но прочнее всех наложил свою печать на его семантику именно Брюсов. А потом размер *дмдм* переходит к наследникам символизма, в их творчестве персональные манеры основоположников начинают переплетаться и взаимодействовать, семантика размера размывается, память о зачинателе-Брюсове выцветает и ее место занимает память о продолжателе-Блоке.

Разумеется, экспериментальные обращения к 4-ст. ямбу с дактилическими и мужскими рифмами случались и гораздо раньше. Дактилическую рифму, как известно, ввел в русскую поэзию Жуковский, в 1820—1821 г. написав *Ах, почто за меч воинственный Я свой посох отдала* и *Отымает наши радости Без замены хладный свет*. Оба стихотворения написаны 4-ст. хореем: этот размер знал дактилические окончания (без рифм) еще в народной поэзии. Почти тотчас Жуковский попробовал перенести свою находку и в ямб: в 1824 г. он пишет стихотворение «Мотылек и цветы»: *Поляны мирной украшение, Благоуханные цветы...* Почти одновременно и независимо от него такие же опыты делают Баратынский («Дало две доли провидение», 1823) и Языков («В альбом Ш. К.», 1825, с нарочито экспериментальным чередованием рифмовок *жмжм* и *дмдм*; из переписки Языкова видно, что образцом его были хореи Жуковского, а «Мотылька» он

еще не знал). Но в ямбе дактилические окончания не имели опоры на традицию (ни на народную, ни на западную), поэтому судьба этих экспериментов в двух размерах была очень разной. В 4-ст. хорее чередование окончаний *дмдм* тотчас привилось и породило длинный ряд интонационно-тематических подражаний с той же «томно-горестной» семантикой [Гаспаров 1973] В 4-ст. ямбе, наоборот, обращения к такой рифмовке в 1830—1940-х гг. очень редки и друг с другом не связаны. Семантика их повторяет семантику хореев Жуковского (разве что усиливая эмоциональный накал): кажется, что поэты ощущают новый размер как тот же 4-ст. хорей, надставленный в начале на один слог:

Сбылись души моей желания,
Блеснул мне свет в печальной мгле...
...Меня томит печаль глубокая,
С тобою поделю ее... (К. Аксаков, 1835);

...Одна мечта неуловимая
За мной везде несется вслед ... (Подолинский, 1842);

Умри, заглохни, страсть мятежная,
Души печальной не волнуй!.. (Губер, 1839);

...Мой друг, прочти ее страдания,
Вглядись в печальные черты... (Красов, 1835);

С глубокой думой у Распятия
Благоговейно предстоя... (Шахова, 1846).

В середине века, на переломе от романтизма к реализму, эта семантическая традиция замирает: 4-ст. хорей *дмдм* сумел переключиться на новый, бытовой материал, 4-ст. ямб *дмдм* не сумел и временно перестал существовать. За всю вторую половину века мы знаем только четыре стихотворения этим размером, и все – сатирические или юмористические: размер не воспринимается всерьез (Ф. Глинка, «Не стало у людей поэзии», 1852; Добролюбов, «Ужасной бурей безначалия», 1860; Минаев, «Мне в жены Бог послал сокровище», 1880; В. Соловьев, «Я был ревнитель правоверия», 1894).

Повторное открытие размера происходит в период 1895—1905 гг. и начинается, естественным образом, с возрождения чисто-романтической тематики и стилистики. Вряд ли новые поэты внимательно читали Губера и Подолинского, но Жуковский и Баратынский были перед их глазами, а вновь усилить эмоциональный накал было им вполне по силам. Главную часть работы сделал тот, кто всего теснее был связан с замирающей позднеромантической инерцией, — Бальмонт: в 1898—1904 гг. он пишет не менее десятка стихотворений этим размером, а к нему присоединяются его партнерша М. Лохвицкая (1900—1904) и даже слабеющий Фофанов («Влача оковы мира тесного» в сборнике «Иллюзии»

1900 г.). Темы Бальмонта в этих стихах — программные декларации, любовное неистовство, лишь позже — обычные у него голоса стихий и пр.:

Как стих сказителя народного / Из поседевшей старины, / Из отдаления холодного / Несет к нам стынущие сны...
...За новый облик сладострастия / Душой безумной и слепой / Я проклял все — во имя счастия. / Во имя гибели с тобой! («Будем как солнце»);

Я ненавижу человечество, / Я от него бегу, спеша. / Мое единое отечество — / Моя пустынная душа...
...Вы разделяете, сливаете, / Не доходя до бытия, / Но никогда вы не узнаете, / Как безраздельно целен я...
...Отдать себя на растерзание, / Забыть слова — мое, твое, / Изведать пытку истязания / И полюбить, как свет, ее... («Только любовь»);

Я буду ждать тебя мучительно, / Я буду ждать тебя года, / Ты манишь сладко-исключительно, / Ты обещаешь навсегда...
...Зачем чудовище — над бездною, / И зверь в лесу, и дикий вой? / Зачем миры, с их славой звездною, / Несутся в пляске гробовой? («Горящие здания»);

Порой в таинственном молчании / Я слышу — спорят голоса. / Один — весь трепет и желание — Зовет: Туда! в простор, в сияние, / Где звезд рассыпана роса!.. (Лохвицкая, 1900—1902);
Люблю тебя со всем мучением / Всеискупающей любви! / С самозабвеньем, с отречением... / Поверь, пойми, благослови! (Лохвицкая, 1902—1904).

Почти так же декларативны и патетичны — только менее обильны — такие ямбы и у других старших символистов: *Откуда силы воли странные? / Не от живых плотей их жар...* (Коневской, 1899); *...Свобода — только в одиночестве. / Какое рабство — быть вдвоем!..* (Сологуб, 1903); *...Без ропота, без удивления Мы делаем, что хочет Бог. / Он создал нас без вдохновения / И полюбить, создав, не мог...* (Гиппиус, 1896).

Брюсов пришел по следам этих первых экспериментаторов: его первые четыре стихотворения размером *дмдм* пишутся только осенью 1904 г. (одно — по черновику 1903 г.) и печатаются в сборнике «Stephanos» на рубеже 1905—1906 гг. Брюсов делает с этим размером то же, что делал со всей своей поэзией: умеряет символистскую расплывчатость и декадентское неистовство парнасским спокойствием и строгостью. Из четырех стихотворений, цитируемых ниже, первое можно вообразить у Бальмонта, два следующих — уже неповторимо брюсовские, а последнее — с эпиграфом из бодлеровского «К прохожей» (запомним это слово) вносит в материал новую тему, загадочно-урбанистическую, открывателем которой в символизме был опять-таки сам Брюсов:

Опять душа моя расколота / Ударом молнии, и я, / Вдруг ослепленный вихрем золота, / Упал в провалы бытия. С победным хохотом, товарища, / Лемуры встретили меня — / На пепле старого пожарища, / В дыму последнего огня... («Молния»);

Целит вечернее безволие / Мечту смятенную мою. / Лучей дневных не надо более, / Всю тусклость мига признаю!.. («Целение»);

Свершилось! молодость окончена! Стою над новой крутизной. Как было ясно, как утонченно Сиянье утра надо мной... («В полдень»);

О, эти встречи мимолетные / На гулких улицах столиц! / О, эти взоры безотчетные, / Беседа беглая ресниц! / На зыби яростной мгновенного / Мы двое — у одной черты; / Безмолвный крик желанья пленного: / «Ты кто, скажи?» — Ответ: «Кто ты?»... («Встреча»).

«Незнакомка» Блока датирована 24 апреля 1906 г., т. е. по горячим следам чтения брюсовского «Stephanos». Она возникла на скрещении двух мотивов — внешнего п р о х о ж д е н и я и внутреннего п р о з р е н и я, внешнего городского быта и внутреннего ощущения вечной женственности. Первый из этих мотивов восходит к Брюсову, второй — к Гиппиус. Вспомним:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна...

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль
И вижу берег очарованный
И очарованную даль...

Стихотворение Гиппиус — «Она» (1905, печ. 1906): *Кто видел Утреннюю, Белую / Средь расцветающих небес — / Тот не забудет тайну смелую, / Обетование чудес... Душа моя, душа свободная! / Ты чище пролитой воды, / Ты — твердь зеленая, восходная, / Для светлой Утренней Звезды.* Для Блока оно было важно: когда Гиппиус зимой 1909—1910 г. предложила Блоку выбрать стихотворение для посвящения ему, Блок выбрал именно это, и оно появилось с посвящением Блоку во 2-й книге ее «Собрания стихов». Блок, несомненно, знал это стихотворение еще до публикации 1906 г., но откликнулся на него (тем же размером)

лишь по выходе «Stephanos»: камерная бесплотность Гиппиус совместилась с уличной эротикой Брюсова, и отсюда явилась уникальная образность блоковской «Незнакомки». Вместо столицы здесь — пригород, вместо яростного желания — хмельное прозрение, но мотив движения, прохождения, отмечающий у Блока кульминацию, почти несомненно подсказан брюсовской «Встречей» (а через нее бодлеровской «Прохожей»): *далеко, там, в толпе скользит она..., но миг прошел, и мы не с ней...*

Что этот мотив движения был для Блока небезразличен, видно из того, что второе его стихотворение, написанное этим размером, «Все помнит о весле вздыхающем...» (1908) целиком построено на тонких вариациях темы движения, буквального и метафорического: *весло* в начале, *бесцельный путь* в конце, *под этим взором* ***убегающим****..., твои* ***движения*** *несмелые, неверный* ***поворот*** *руля, и* ***уходящий*** *в ночи белые неверный призрак корабля... и в ясном море* ***утопающий*** *печальный стан рыбачьих шхун...*»

Опубликована «Незнакомка» была зимой 1906—1907 г. в «Нечаянной радости» — к этому времени Брюсов напечатал еще одно броское стихотворение размером *дмдм*, и тоже с городским фоном, «Вечерний прилив» (1906): *Кричат афиши пышно-пестрые, / И стонут вывесок слова. / И магазинов светы острые / Язвят, как вопли торжества... Скрыв небеса с звездами чуткими, / Лучи синеют фонарей — / Над мудрецами, проститутками, / Над зыбью пляшущих людей...* Надо ли удивляться, что первыми читателями «Незнакомка» воспринималась как ощутимая вариация на брюсовскую тему?

Сам Блок через несколько лет признал важность брюсовского размера в своем сознании, повторив его в 1912 г. в послании «Валерию Брюсову (при получении «Зеркала теней»)». В «Зеркале теней» были напечатаны еще три стихотворения Брюсова тем же размером: «Фирвальштеттское озеро», «В игорном доме», «Демон самоубийства»; в своем послании Блок образцово стилизует поэтику Брюсова (изысканные дактилические рифмы), но брюсовское отстраненное спокойствие и конкретную образность подменяет своей собственной привычной взволнованностью: кажется, что это отклик не на «Зеркало теней», а на стихи из «Stephanos»: *Вновь причастись души неистовой, / И яд, и боль, и сладость пей, / И тихо книгу перелистывай, / Впиваясь в зеркало теней... Что жизнь пытала, жгла, коверкала, / Здесь стало легкою мечтой, / И поле траурного зеркала / Прозрачной стынет красотой.*

К этому времени 4-ст. ямб с окончаниями *дмдм* уже прочно считался фирменной маркой Брюсова. Свидетельство этому — пародии. Уже в 1908 (?) г. в «Альманахе молодых» П. Потемкин для пародии на Брюсова избирает именно этот размер:

> *Опять галопами и рысями, / Сурово сумрачный всегда, / Вонзаясь в даль глазами рысьими, / Я измеряю города... Под небом вывески основаны / В мерцаньях сумеречных лун. / Мои ботинки — лакированы, / А в проводах узывы струн.* ***Дыша*** *вечерними / витринами В* ***туманных*** *грохотах колес — / Дышу* ***легендами старинными*** */ (Моряк на океане грез!)... И, утомленный снами жуткими / (До исступленности, до слез!), / Опять с ночными проститутками / Впиваю грохоты колес. Так услаждаюсь в полной мере я. / Вертясь, как слон на вертеле! / Так имя «Брюсова Валерия» / Увековечу на земле.*

(Заметим здесь, однако, несомненную реминисценцию уже из «Незнакомки»: *Дыша духами и туманами, веют древними поверьями* — блоковская семантика размера начинает свою экспансию.) Любопытно, что от этой пародии пошли по меньшей мере два других стихотворения-портрета, не совсем пародическое и совсем не пародическое: Б. Лившиц пишет этим размером портрет Д. Бурлюка (1913): *Сродни и скифу и ашантию, / Гилеец в модном котелке...*, а С. Городецкий — некролог Гумилева (печ. 1925): *На львов в агатной Абиссинии, / На немцев в каиновой войне / Ты шел, глаза холодно-синие / Всегда вперед, и в зной и в снег... Тесня полет Пегаса русого, / Был трезвым даже в забытье / И разрывал в пустынях Брюсова / Камеи древние Готье...*» Городецкий отсылал этим к собственным стихам Гумилева, написанным тем же размером (о которых дальше), но Бурлюк, как кажется, этим размером не писал.

Молодые ученики Брюсова, прямые и косвенные, быстро усвоили «его» размер. Мы находим его у Ходасевича (1907): *Когда, безгромно вспыхнув, молния, / Как птица, глянет с вышины..., Ужели я, людьми покинутый, / Не посмотрю в лицо твое?..* — с реминисценциями, соответственно, из вышецитированной «Молнии» и из «Ахиллеса у алтаря». В первом стихотворении, кроме того, опять присутствует «Незнакомка», особенно в черновике: *Когда серебряными перьями / Блеснет в глаза, пахнет в лицо, — / Я, полон давними поверьями, / Всхожу на тихое крыльцо.* У Б. Лившица (1909) — «Ночь после смерти Пана»: *О ночь священного бесплодия, / Ты мне мерещишься вдали...* У Гумилева (1908) — в письме к Брюсову, с изысканными неточностями в рифмах: *На льдах тоскующего полюса, / Где небосклон туманом стерт. / Я без движенья и без голоса, / Окровавленный распростерт...* (ср. затем «Одиночество», 1909: *На сизовато-белом мраморе / Я высоко воздвиг маяк, / Чтоб пробегающие на море / Далеко видели мой стяг...*). У Шершеневича, «Уединение»: *Когда в зловещий час сомнения / Я опьянен земной тоской, / Свой челн к стране Уединения / Я правлю твердою рукой...* У Зенкевича (1909, 1911) «Магнит» и «Свершение»: *Два полюса, как сфинксы, лапами / В граниты льдистые впились... Круг ежедневного вращения / Земля усталая замкнет...* (с откликами на «Царю Северного полюса» и «Последний день»?). У Грааля-Арельского (1913): *Над горизонтом в дымке розовой / Расцвел вдруг солнечный бутон, / И вечной тайной небулозовой / Растаял звездный небосклон.* У Эллиса (1911): *Пред Дамой строгой, вечной Девою / Одно колено преклоня, / Я меч сжимаю дланью левою, / Десницей — чашу из огня...* У С. Боброва: *О, в этом топоте и шопоте / Все новое здесь для меня: /*

Шум площади, и эти лошади, / И бешеная пляска дня... (другое стихотворение в «Вертоградарях над лозами», 1913, прямо посвящено «Валерию Брюсову»).

Критика не замедлила опять отозваться на это пародиями: А. Измайлов в «Кривом зеркале» 1910 г. пишет этим размером пародию на А. Рославлева, хотя Рославлев таким размером не писал и в эпиграфе из него перед пародией — обычный 5-ст. ямб:

...Противны мне цветы домашние / И сонмы комнатных людей. / В душе своей построил башню я / И взгромоздил себя на ней. ...Жить — и не видеть Еву голою! / Адам в манишках — стыд и грусть! / Как слон, иду стопой тяжелою / И смехом каменным смеюсь!..

Самая систематическая разработка этого размера — у самого малоуважаемого из «подбрюсников», у А. Тинякова: в его книге 1912 г. «Navis nigra» (отмечалось ли, что *пожар черепа* на с. 49—50 повлиял на «Облако в штанах»?) в тематическом цикле «Morituri» целых четыре стихотворения 1907 и 1910 гг. написаны размером *дмдм* (и еще при одном этот размер стоит в эпиграфе из Баратынского «Дало две доли Провидение»). Ссылка на брюсовского «Демона самоубийства» — в эпиграфе к первому же стихотворению:

Шесть тонких гильз с бездымным порохом / Вложив в блестящий барабан, / Отдернул штору с тихим шорохом, / Взглянул на улицу в туман... («Самоубийца», далее — реминисценция из Кузмина); *Я подойду к холодной проруби, / никто не крикнет: «берегись!»* — («Утопленник»); *...И буду водку пить горячую, / И будет молодости жаль...* («Бульварная»); *Мой труп в могиле разлагается, / И в полновластной тишине, / я чую, — тленье пробирается, / Как жаба скользкая, по мне...* («Мысли мертвеца»); Ср. у позднего Тинякова: *В свои лишь мускулы я верую И знаю: сладостно пожрать! / На все, что за телесной сферою, / Мне совершенно наплевать...*

Любопытно, что здесь подражатель-тематизатор как бы указал дорогу образцу: поздний Брюсов обращается к этому размеру часто (после 1910 г. не менее 13 раз), и самые заметные из этих стихотворений — о смерти и о страсти — обычно столь же аккуратно классифицируют и ту и другую: «Демон самоубийства» (1910): *яд, нож, мост, револьвер*; «Царица страсть» (1915): *мальчик, девушка, женщина*; «Выходы» (1916, рифмовка *дждж*), «Уйди уверенно» (1916), «Одно лишь» (1921): *Я ль не искал под бурей гибели...* Не исключено, что и Ходасевич в 1923 г. оглядывался на эти стихи Тинякова в берлинском «Нет, не найду сегодня пищи я» (про уличных собак).

О любви Брюсов этим размером почти не писал (можно назвать разве что два стихотворения 1921 г.: «Руками плечи...» и «Римини»). Здесь смягчающее успокоение после бальмонтовского неистовства установили Вяч. Иванов и Кузмин. Колебания Иванова в его редких экспериментах очень интересны: в «Кормчих звездах» — безукоризненная стилизация бесплотной романтической традиции,

с эпиграфом из Шиллера в переводе Жуковского, в «Прозрачности» — проходное пейзажное стихотворение из «Горной весны», в «Эросе» (1906) — вновь яркая стилизация священной чувственности Бальмонта, в «Cor ardens» (в «домашнем» разделе «Пристрастия») — выход из бурь и успокоение. Потом он вернется к этому размеру лишь в рождественском стихотворении 1944 г. из «Римского дневника» — тоже о выходе из бурь (военных) и успокоении под Вифлеемской звездой.

По бледным пажитям забвения / Откуда, странники? куда?.. Кто знал тебя, о челн отчаянья! — / Тому пророчила любовь: / Я вновь твоя на бреге чаянья. / Тобой угаданная вновь! («Кормчие звезды»);

Люблю тебя, любовью требуя; / И верой требую, любя! / Клялся и поручился небу я / За нерожденного тебя. Дерзай предаться жалам жизненным / Нам соприродного огня... («Эрос»);

...Блажен, кто из пучин губительных, / При плеске умиренных волн, / До пристаней успокоительных / Доводит целым утлый челн... Сгорели молниями тернии, / И страсть пролилась бурей слез. / Скользи, скользи, ладья вечерняя Над негой поздней влажных роз! («Cor ardens»).

Кузмин подхватывает эту тему в «Мудрой встрече», посвященной Вяч. Иванову (1907): *Моя душа в любви не кается — / она светла и весела. Какой покой ко мне спускается! / Зажглися звезды без числа*; потом он трижды прибегает к этому же размеру в «Осенних озерах» (*Что сердце? огород неполотый... Теперь я вижу: крепким поводом... Над входом ангелы со свитками...*). Из того же круга Вяч. Иванова выходят стихи В. Бородаевского (печ. 1914) «Довольно. Злая повесть кончена» и «Моя свирель — из белой косточки». Еще решительнее упрощает тему все тот же Тиняков (1907—1908): *Двенадцать раз пробили часики / В пугливо-чуткой тишине, / Когда в плетеном тарантасике / Она приехала ко мне... Мы словно в повести Тургенева: / Стыдливо льнет плечо к плечу, И свежей веткою сиреневой / Твое лицо я щекочу...*»

Диапазон вариаций любовной темы от Бальмонта до Тинякова очерчен и заполняется далее без всякого труда; можно заметить лишь некоторую отстраненность, парадность, зрительность образов: *Когда рукою неуверенной / К ногам роняли вы платок...* (Шершеневич), *И вот она! Театр безмолвнее / Невольника перед царем...* (С. Парнок), *Я рад тому, что ложью зыбкою / Не будет ваше «нет» и «да», / И мне Джиокондовой улыбкою / Не улыбнетесь никогда* (Мережковский, 1913), *Мне тело греет шкура тигровая, / Мне светит нежности звезда...* (Г. Иванов, 1911, с удлинением рифм до гипердактилических; ср. у Парнок *Забыла тальму я барежевую...*); У Городецкого почти все стихи, написанные этим размером, — на женскую тему: «Полуверка», «Итальянка» (1912), «Ты начернила брови милые» (1914), «Ты все такая же нарядная» (1916), «С мороза алая, нежданная, Пришла, взглянула и ушла» (1913, с откровенной реминисценцией из Блока).

На этих успокоенных интонациях новый вариант 4-ст. ямба начинает легко осваивать всю толщу нейтральной поэтической топики: и природу, и раздумья, и фантазии, и быт (насколько быт допускался в этой поэзии). Гумилев в «Старине» (1910) еще считает нужным оттенить быт буйной мечтой: *Вот парк с пустынными опушками, / Где сонных трав печальна зыбь... Теперь бы кручи необорные, / Снега серебряных вершин!..* — а в «Старых усадьбах» (1913) уже не нуждается в таком оттенении: *Дома косые, двухэтажные, / И тут же рига, скотный двор... / На полке рядом с пистолетами / Барон Брамбеус и Руссо.* Для младших поэтов 1910-х гг. именные клейма основоположников явно уже стираются с этой стихотворной формы: *Туда, где рожь еще колосится / Меж захудалых деревень, / Простых молитв многоголосица / Благословляет каждый день...* (Рыбинцев, 1914); *Уж хартию самозаконную / Чертит небрежная весна...* (А. Штих, 1915); *Вот осень загрустила льдинками, / Отчетливее писк синиц... На стекла стужей приморозило / Коронами литой хрусталь...* (Эльснер, 1913); *Я был в норвежской тихой гавани, / В дверях серебряной земли, / Где ожидают новых плаваний Задумчивые корабли...* (Шенгели, 1916; отсюда потом «У палача была любовница...» Анжелики Сафьяновой); *В какой-то книге — не запомнилось — / Прочла про белую тайгу...* (Шкапская, 1915); *Закрыл глаза. Встает минувшее / В далекой дымке полусна...* (М. Струве, 1916); *Зачем так рано все погасли вы, / Мои вечерние огни?..* (С. Киссин-Муни); *Как лебедь, мчит меня бессонная / На голубых крылах тоска...* (Ф. Коган, 1912) и т. п.

Общедоступность и всеохватность нового размера закреплена, как обычно, Игорем Северянином, который отважно переводит в свою стилистику все символистские темы: и величие поэта, и душевный надрыв, и экзотику, и любовь:

> *Я — царь страны несуществующей, / Страны, где имени мне нет... Я, интуит с душой мимозовой. / Постиг бессмертия процесс. / В моей стране есть терем розовый / Для намагниченных принцесс...* («Грезовое царство», 1910); *Всю ночь грызешь меня, бессонница, / Кошмарен твой слюнявый шип. / Я слышу: бешеная конница — / Твоих стремлений прототип...* («Симфониетта», 1912); *Въезжает дамья кавалерия / Во двор дворца, под алый звон. / Выходит президент Валерия / На беломраморный балкон...* («Процвет Амазонии», 1913); *В ее руке платочек-слезовик, / В ее душе — о дальнем боль. / О, как не нужен подберезовик, / О, как не сладок гоноболь! ...Страдать до смерти кем-то велено, / И к смерти все ведут пути!..* («Поэза о тщете», 1915).

С появления блоковской «Незнакомки» прошло почти десять лет, но мы видим: влияние ее ничтожно, она остается на обочине разливающегося потока 4-ст. ямба с рифмовкой *дмдм*. Стихотворение Блока возникло, как сказано, на скрещении мотивов п р о х о ж д е н и я и в и д е н и я, а они не востребованы массовой продукцией. В и д е н и е так и останется невостребованным. Д в и ж е н и е же оживает в стихах после 1910 г. Гумилев (по воспоминаниям Н. Чуковского)

говорил, что когда поэту нечего сказать, он пишет: «Я иду...» В некоторых стихах, видимо, так и было: у Сологуба — *Иду, иду дорогой новою, / Стихами сладкими хваля / Тебя за ласковость суровую, / Моя воскресшая земля...* («Весенним дождиком разнежены...», печ. 1915, может быть, под влиянием брюсовского «Веселый зов весенней зелени...», печ. 1912), у самого Брюсова — *Ищу грибы, вскрывая палочкой / Зелено-бархатные мхи...* (1916). Блоковское происхождение этого мотива не вызывало сомнения у современников: А. Альвинг, рецензируя в 1912 г. «Стихи» Эренбурга (1910), писал: «Метрика — обычна. Иногда заметно влияние блоковской поэзии, например: “Когда над урнами церковными Свои обряды я творю, Шагами мерными и ровными Оне проходят к алтарю...”»

Но художественно осмыслено это было только в псевдотуристическом стихотворении В. Комаровского из «Итальянских впечатлений» (1913):

> *Как древле к селам Анатолии / Слетались предки-казаки, / Так и теперь — на Капитолии / Шаги кощунственно-тяжки. Там, где идти ногами босыми, / Благословляя час и день, / Затягиваюсь папирос<ами> / И всюду выбираю тень. Бреду ленивою походкою / И камешек кладу в карман, / Где над редчайшею находкою, / Счастливый, плакал Винкельман! Ногами мучаюсь натертыми, / Накидки подстилая край, / Сажусь — а здесь прошел с когортами / Сенат перехитривший Кай... Минуя серые пакгаузы, / Вздохну всей полнотою фибр / И с мутною водою Яузы / Сравню миродержавный Тибр!*

Толчком к осмыслению была сама фиктивность «Итальянских впечатлений»: Комаровский писал их по воображению, сидя в Царском Селе и мучась психической болезнью; таким образом, собственные «шаги» стали для него художественным объектом, обросли историческими ассоциациями и т. д. Образцом для Комаровского был Брюсов: в цитированном стихотворении это подчеркнуто эпиграфом из его только что напечатанного *Как Цезарь жителям Алезии / К полям все выходы закрыл. / Так Дух Забот от стран поэзии / Всех, в век железный, отградил...* (с намеком на собственную «отгражденность» от Италии), связь двух других стихотворений с брюсовскими стихами об Италии очевидна и без эпиграфов (*И ты предстала мне, Флоренция, / Как многогрешная вдова..., В гостинице (увы, в Неаполе) / Сижу один, нетерпелив...*). Отсюда оставался один шаг до любовно-туристических стихов Цветаевой (связь, на которую впервые указал К. М. Поливанов).

Но на этом пути, по-видимому, включился еще один усилитель темы движения: маршевые стихи 1914 г. Размашистый диподический ритм 4-ст. ямба *дмдм* оказался удобен для патетических военных стихов с их темой наступательного движения. Любопытным образом первое из этих стихотворений опередило время: «Мое прекрасное убежище...» Гумилева было напечатано еще в январе 1914 г. После объявления войны появились стихи Кузмина и скандальный залп стихов Северянина; в следующие годы — Брюсова, опять Гумилева и даже С. Парнок:

Иду в пространстве и во времени, / И вслед за мной мой сын идет / Среди трудящегося племени / Ветров, и пламени, и вод... (Гумилев, 1914); *По минированным фарватерам / Взлетают, взорваны, суда. / Весь мир к давно забытым кратерам / Летит, как беглая звезда. Одумается ли Германия / Оставить пагубный маршрут, / Куда ведет смешная мания / И в каске вагнеровский шут?!..* (Кузмин, 1914); *Смешна пангерманизма мания, / В нее поверит лишь профан! / С ушами влезешь ты, Германия, / В просторный русский сарафан!.. Еще не значит быть изменником — / Быть радостным и молодым... / Пройтиться по Морской с шатенками. / Свивать венки из кризантэм... Друзья! Но если в день убийственный / Падет последний исполин, / Тогда, ваш нежный, ваш единственный, / Я поведу вас на Берлин!* (Северянин, 1914); *...Одно: идти должны до края мы, / Все претерпеть, не ослабеть* (Брюсов, 1915); *Люблю тебя в твоем просторе я / И в каждой вязкой колее. / Пусть у Европы есть история, — / Но у России житие...* (Парнок, 1916).

(У Кузмина этот размер всплывет потом в стихотворении 1920 г.: *Декабрь морозит в небе розовом, / Нетопленный чернеет дом, / А мы, как Меншиков в Березове, / Читаем Библию и ждем...* — где его гражданская тема соединяется с бытовой и становится живее и выразительнее.)

Цветаева впервые соединила мотив движения с мотивом любовным; это было далеко не то же, что соединение д в и ж е н и я с в и д е н и е м в «Незнакомке», однако все же ближе к блоковскому образцу, чем к брюсовским и подбрюсовским. Можно считать, что именно с ее стихов начинается постепенная переориентировка 4-ст. ямба *дмдм* с Брюсова на Блока. Сделала она это в трех стихотворениях 1914—1919 гг., обращенных к трем разным адресатам:

Как весело сиял снежинками / Ваш серый, мой соболий мех, / Как по рождественскому рынку мы / Искали ленты ярче всех... Как в час, когда народ расходится, / Мы нехотя вошли в собор, / Как на старинной Богородице / Вы приостановили взор... Как в монастырскую гостиницу — / Гул колокольный и закат — / Блаженные, как именинницы, / Мы грянули, как полк солдат... Как я по Вашим узким пальчикам / Водила сонною щекой, / Как Вы меня любили мальчиком, Как я Вам нравилась такой... (к С. Парнок, декабрь 1914);

Ты запрокидываешь голову / Затем, что ты гордец и враль. / Какого спутника веселого / Привел мне нынешний февраль! Преследуемы оборванцами / И медленно пуская дым, / Торжественными чужестранцами / Проходим городом родным... Помедлим у реки, полощущей / Цветные бусы фонарей. / Я доведу тебя до площади, / Видавшей отроков-царей... (к О. Мандельштаму, 18 февраля 1916);

Заря малиновые полосы / Разбрасывает на снегу, / А я пою нежнейшим голосом / Любимой девушки судьбу. О том, как редкостным растением / Цвела в светлейшей из теплиц: / В высокосветском заведении / Для благороднейших девиц... И как потом домой на праздники / Приехал первенец-гусар... И как сам граф, ногами топая, / Ее с крыльца спустил в сугроб... И как художникам-безбожникам / В долг одолжала красоту, / И как потом с вором-острожником / Толк заводила на мосту... И как рыбак на дальнем взмории / Нашел двух туфелек следы... (к С. Голлидэй, апрель 1919).

В первом стихотворении связь с образцом В. Комаровского очевиднее всего: речь идет, действительно, о «туристической» поездке Цветаевой с Парнок в Ростов Великий под Рождество 1914 г. 11 строф-впечатлений единообразно начинаются словом *Как...*, смена их создает ощущение движения, собственно глаголов движения почти нет; мотивировка внимания к ним и поэтизации их — любовь к подруге, все больше обнажаемая к концу. Второе стихотворение вдвое короче; речь идет о «туристической» прогулке, когда Цветаева «дарила» Мандельштаму Москву, — вместо картин на виду, наоборот, глаголы движения (*чужестранцы* и *папиросы* — от Комаровского, отмечает К. Поливанов), прохладная любовь выдвинута в центр и в концовку, но замаскирована мыслью о прошлом и будущем спутника. Третье стихотворение окончательно переключается с обозрения пространства на обозрение времени: это серия картин (12 строф, 13 *Как...*) из жизни романтической героини, которой Цветаева уподобляет актрису-адресатку (вспомним «Итальянку» Городецкого), а любовь, понятным образом, — основное их содержание. Потом Цветаева еще дважды обратилась к этому размеру в любовных стихах (к Н. Вышеславцеву, 1920): «Да, друг невиданный, неслыханный» и «В мешок и в воду — подвиг доблестный», — но коротких и свободных от описательных осложнений.

Почти одновременно и независимо от Цветаевой скрещивает те же мотивы движения и любви Пастернак в стихотворении 1916 г. «На пароходе». Здесь пароход, река, природа демонстрируют движение в пространстве, а на их фоне (как всегда у Пастернака, очень развернутом) любовный разговор демонстрирует движение во времени — во времени разговора и во времени прожитой жизни:

...Под Пермь, на бризе, в быстром бисере / Фонарной ряби, Кама шла... По Каме сумрак плыл с подслушанным, / Не проронял ни всплеска, плыл... Сквозь грани баккара, вы суженным / Зрачком могли следить за тем, / Как дефилируют за ужином / Фаланги наболевших тем, И были темы те — эмульсией / Из сохраненных сердцем дней, / А вы — последнею конвульсией / Последней капли были в ней... И утро шло кровавой банею, / Как нефть разлившейся зари...

Может быть, выбор блоковского размера был дополнительно подсказан Пастернаку стихотворением А. Штиха о любовном прощании (печ. 1915, с реминисценцией из Фета): *Вы уезжали. О, как жалобно / Полозья бороздили снег... И если б мог, руками сжал бы я / Коней задохнувшийся бег...* При переработке 1928 г. Пастернак внес изменения в строфы о разговоре, и мотив движения в них ослабел.

На этом период семантического становления 4-ст. ямба *дмдм* можно считать законченным. Мы видели, как его семантический ореол возник «под знаком Брюсова», расплылся в стихах его эпигонов и начал вновь структурироваться, ориентируясь уже не на Брюсова, а на «Незнакомку» Блока, которая оторвалась от брюсовской традиции и все больше стала заслонять ее собой. Цветаева и Пастернак сделали первый шаг; после 1917 г. эта переориентировка на Блока стала еще стремительней. Отчасти это произошло потому, что Блок еще до революции оказался первым символистом с массовой, «уличной» популярностью (во многом именно как певец «Незнакомки»); отчасти — потому, что после революции внимание к нему было приковано как к певцу «Двенадцати». Сосредоточенность поэтов — весьма разных — на блоковском мотиве движения становится почти наивным:

> *Тот звук, что долетел таинственно / В твой нежный соловьиный сад, / Был звон мечей, был шум воинственный, / Был наш призыв, прекрасный брат... Ты видишь Незнакомку новую, / Ее горящие глаза, / И грудь стальную и суровую, / И кудри — горная гроза* (Луначарский, 1918);
>
> *Воспламенились стрелы звездные / Ресниц над глубью голубой, / Ты — светозарная и грозная, / Машинный слушаешь прибой... А ты прошла между машинами, / В сердца включая чудный ток, И дрогнув дружными дружинами, / Поплыл торжественный поток. Валами разливались синими / От фабрик миллионы блуз, / Над городами, над пустынями / Я в коллективе вознесусь* (Герасимов, 1919);
>
> *Я вновь здоров. Но взглядом раненым, / Лишь выйду я в читальню-сад, / Частенько поскользнусь с «Бухарина» / На острый, на любовный взгляд... Такая нежная и хмурая, / Как лес на утренней заре. / Она всегда с литературою / К нам приходила в лазарет. Мелькнет чудесною улыбкою — / И снова складки меж бровей* (Жаров, 1925);
>
> *Ночь свищет, и в пожары млечные, / В невероятные края, / Проваливаясь в бездны вечные, / Идет по звездам мысль моя, Как по волнам во тьме неистовой, / Где манит Господа рука / Растрепанного, серебристого, / Скользящего ученика* (Набоков, 1923).

Прослеживать историю 4-ст. ямба *дмдм* в советской (и эмигрантской) поэзии мы не имеем возможности. Как кажется, семантика его — сильно размытая, нейтрализованная, приемлющая самые разные темы, но когда в нем возникает воспоминание о какой-то семантической традиции, то о традиции Блока; Брюсов забыт. Чуткость поэтов именно к традиции Блока и именно к мотиву движения в ней видна в случайном замечании А. Кушнера по поводу стихотворения, написанного смежным размером, 4-ст. ямбом *дждж*: «Самое простое слово "шли" в стихах Пастернака "Август", "Вы в одиночку шли и парами...", напоминает нам о том, как "шла" героиня блоковского стихотворения "Бывало, шла походкой чинною", — именно потому, что здесь Пастернаком повторена блоковская интонация» [Кушнер 1994: 52]. Под интонацией здесь имеется в виду не что иное, как стихотворный размер.

СЕМАНТИКА СТОП В ПОЭМЕ А. БЛОКА «СОЛОВЬИНЫЙ САД»: КАРТИНА МИРА В СТРУКТУРЕ СТИХА

1. В поэме «Соловьиный сад» 148 строк 3-ст. анапеста. Соответственно, в ней три раза по 148 стоп. Каждая стопа занята одним метрическим словом:

> Я ломаю / слоистые / скалы
> В час отлива / на илистом / дне,
> И таскает / осел мой / усталый
> Их куски / на мохнатой / спине.

Каждое метрическое слово может:

(1) быть простым, т. е. полностью совпадать с лексическим словом: *слоистые, скалы, дне, усталый, спине*;

(2) быть составным, т. е. или включать слово, фонетически атонируемое (проклитика или энклитика) и грамматически служебное (предлог, союз, частицу): *на-илистом, и-таскает, на-мохнатой*;

или (3) включать слово, фонетически атонируемое, но грамматически самостоятельное (обычно местоимение): *я-ломаю, осел-мой, их-куски*;

или (4) включать слово, фонетически полноударное (сверхсхемное ударение) и грамматически самостоятельное: *в-час-отлива.*

Кроме того, два раза в поэме под метрическое ударение попадает грамматически несамостоятельное слово: *И-почудилось, **будто** возник*, и ***Громче, чем** в моей-нищей мечте.*

Какие слова, входящие в состав составных метрических слов, считаются атонируемыми проклитиками и энклитиками (предлоги, союзы, местоимения при глаголе и т. д.), а какие — сверхсхемноударными (знаменательные части речи), считается общепризнанным после систематизации В. Жирмунского [Жирмунский 1975: 91—107]. Нас будут занимать только случаи (3) и (4) — те, которые сказываются на синтаксическом строении строк.

В 3-ст. анапесте на I стопе могут находиться метрические слова трех видов, на II — девяти видов, на III — шести видов. Частота их в «Соловьином саде» такова (*и* = неударный, *У* = ударный слог):

		Стопы I	II	III
У	сон	–	6	15
Ун	розы	–	15	17
нУ	напев	–	21	43
Унн	белое	–	8	–
нУн	дорога	–	37	37
ннУ	соловьи	46	9	16
нУнн	таинственный	–	15	–
ннУн	опаленный	73	28	20
ннУнн	очарованный	29	9	–
Всего		*148*	*148*	*148*
в т. ч. сост. (3)		20	4	0
в т. ч. сост. (4)		38	6	0
Всего слов		*206*	*158*	*148*

В последней строке таблицы — общее число не метрических, а реальных синтаксически значимых слов на каждой стопе (т. е. кроме предлогов, союзов, частиц): *я*, *ломаю*, *в час*, *отлива* и т. д.

Распределение метрических слов по стопам — приблизительно такое, как во всех русских 3-ст. анапестах. Доля составных слов убывает от первой стопы к последней (39 %, 7 %, 0 %) — это тоже общая тенденция [Гаспаров 1974: 169—190].

2. Распределение частей речи по ритмическим типам слов выглядит так. Будем различать существительные (*сущ*), прилагательные (*прл*), причастия (*прч*), глаголы в личной форме (*глЛ*) и в инфинитиве (*глИ*), деепричастия (*дпр*), наречия (*нар*), местоимения личные (*мЛ*), местоимения, склоняемые как прилагательные (*м-П*), и «прочие» (*пр.*) части речи (вопросительные частицы и пр.). Для каждого типа слов сперва указывается число тех случаев, когда слово целиком совпадает с метрическим словом, а потом, после знака «+», — число тех случаев, когда слово входит в состав составного метрического слова. Подсчет сделан для трех стоп отдельно.

I стопа	*сущ.*	*прл.*	*прч.*	*глЛ.*	*глИ.*	*дпр.*	*нар.*	*мЛ.*	*м-П.*	*пр.*	*Всего*
У	+16			+2			+3	+21		+5	*47*
Ун	+11	+8	+1	+6			0	0	+4	+3	*33*
нУ	+6	0	0	+4			0	+2	0	0	*12*
Унн	+1	0	0	0			1	0	0	0	*2*
нУн	+3	+3	0	+7	+1		0	+1	0	0	*15*
ннУ	5	1	0	8+1	3	0	2	3+1	0	0	*24*
ннУн	9	8	1	12	2	7	6	0	1	0	*46*
ннУнн 4+1	4+1	6+1	5+1	5+2	0	0	1	1	0	0	*27*
Всего	*56*	*27*	*8*	*47*	6	7	*13*	*29*	*5*	*8*	206

II стопа	*сущ.*	*прл.*	*прч.*	*глЛ.*	*глИ.*	*дпр.*	*нар.*	*мЛ.*	*м-П.*	*пр.*	*Всего*
У	3+1	0		1+1			1	1+3	0+2		*13*
Ун	8+1	2+1		1			1+1	1+1	1+1	1	*20*
нУ	9+1	3		2			0	2	4+2	0	*23*
Унн	2+1	5		1			0	0	0	0	*9*
нУн	18	10+1	1	3+2	1	1	1	0	0	1	*39*
ннУ	3	0	0	3+1	0	0	1	1	1	0	*10*
нУнн	2	6	3	2	0	0	0	0	1	0	*14*
ннУн	2	6	3	6	1	3	0	0	1	0	*22*
ннУнн	1	3	2	1	0	0	1	0	0	0	*8*
Всего	*52*	*37*	*9*	*24*	*2*	*4*	*6*	*9*	*13*	*2*	158

III стопа	*сущ.*	*прл.*	*прч.*	*глЛ.*	*глИ.*	*дпр.*	*нар.*	*мЛ.*	*м-П.*	*пр.*	*Всего*
У	10			1				2	2		*15*
Ун	10	4		2				1	0		*17*
нУ	27	2		5	2	1	1	3	2		*43*
нУн	20	11	1	2	0	0	3	0	0		*37*
ннУ	8	3	0	2	0	0	1	1	1		*16*
ннУн	2	8	2	6	0	0	2	0	0		*20*
Всего	*77*	*28*	*3*	*18*	*2*	*1*	*7*	*7*	*5*		148

Вместе:	*сущ.*	*прл.*	*прч.*	*глЛ.*	*глИ.*	*дпр.*	*нар.*	*мЛ.*	*м-П.*	*пр.*	*Всего*
У	30			5			4	27	4	5	*75*
Ун	30	15	1	9			2	3	6	4	*70*
нУ	43	5	0	11	2	1	1	7	8	0	*78*
Унн	4	5	0	1	0	0	1	0	0	0	*11*
нУн	41	25	2	14	2	1	4	1	0	1	*91*
ннУ	16	4	0	15	3	0	4	6	2	0	*50*
нУнн	1	7	3	2	0	0	0	0	1	0	*14*
ннУн	13	22	6	24	3	10	8	0	2	0	*88*
ннУнн	6	10	8	8	0	0	2	1	0	0	*35*
Всего	*184*	*93*	*20*	*89*	*10*	*12*	*26*	*45*	*23*	*10*	512

Таким образом, распределение частей речи по ритмическим типам слов тоже соответствует общим тенденциям русского языка. Подсчитано, что в русской речи прилагательные склонны иметь длинное безударное окончание (за счет суффиксов и флексий), а глаголы — длинное безударное начало (за счет приставок). Так и здесь: слова с 2-сложными безударными окончаниями (дактилическими) составляют 6 % существительных, 10 % глаголов и целых 24 % прилагательных, а слова с 2-сложными безударными зачинами (анапестическими) составляют 20 % существительных, 40 % прилагательных и целых 57 % глаголов.

Интереснее распределение частей речи по стопам:

Стопы	*Части речи*							
	сущ.	*прл.*	*прч.*	*глаг.*	*дпр.*	*нар.*	*мест.*	*пр.*
I стопа:	27,2	13,1	3,9	25,7	3,4	6,3	16,5	3,9%
II стопа:	32,3	24,1	5,7	16,5	2,5	3,8	13,9	1,2%
III стопа:	52,0	18,9	2,0	13,5	0,7	4,7	8,1	–
В среднем:	35,9	18,2	3,9	19,3	2,3	5,1	13,3	2,0%

Мы видим: доля существительных от начала к концу стиха нарастает, доля глаголов (и деепричастий) от начала к концу стиха убывает, а доля прилагательных (и причастий) выше всего в середине стиха, ниже в начале и конце. Соотношение этих трех групп (С : П : Г) —

для I стопы:	27	:	17	:	29%
для II стопы:	32	:	30	:	19%
для III стопы:	52	:	21	:	14%

На I стопе существительное как бы делится своим господствующим положением с глаголом, на II стопе — с прилагательным, а на III стопе не делится ни с кем. Эти подъемы и спады, конечно, взаимосвязаны: учащение существительных на III месте порождает учащение относящихся к ним прилагательных на II месте. Типичны для этой тенденции строки с глаголом на первом месте, прилагательным на втором и существительным на третьем — в качестве подлежащего, прямого или косвенного дополнения или обстоятельства:

Опускается синяя *мгла* (подл.);
Погоняя чужого *осла* (пр. доп.);
Чтоб продлить очарованный *сон* (пр. доп.);
Спотыкаюсь о брошенный *лом* (косв. доп.);
Покачнулись в лазурной *щели* (обст. места).

Общеязыковая или специфически стиховая эта закономерность? Для сравнения мы подсчитали частеречевое заполнение в трехсловных синтагмах (колонах) прозы. Материалом была первая сотня «естественно» ощутимых трехсловных колонов из начала «Капитанской дочки», от *...служил при графе Минихе* до *...в стороне глухой и отдаленной*. Результаты таковы:

Стопы	*Части речи*							
	сущ.	*прл.*	*прч.*	*глаг.*	*дпр.*	*нар.*	*мест.*	*пр.*
I слово:	15	13	4	26	2	18	15	7%
II слово:	24	18	0	26	1	3	28	0%
III слово:	71	3	1	11	1	5	8	0%
В среднем:	*37*	*11*	*2*	*21*	*1*	*9*	*17*	*2%*

Картина похожая: на первой позиции господствуют глаголы, на последней существительные (еще заметнее, чем в стихе). Разница в том, что от первой ко второй позиции доля прилагательных с причастиями почти не нарастает, а доля глаголов не убывает. Стих, как часто бывает, лишь усиливает тенденции, зарождающиеся в прозе. Попутно заметим, что и избегание глагольных рифм, нарастающее в русской поэзии XIX—XX вв., по-видимому, опирается на общеязыковую тенденцию заканчивать синтагму существительным (71%!), а не только на эстетическую тенденцию избегать легких созвучий. Отличается проза от стиха повышенным процентом местоимений (особенно на II позиции) и вводных наречий на I позиции, но на этом сейчас можно не останавливаться.

3. Но эти существительные, прилагательные, глаголы — не только части речи и члены предложения. Они также и семантические единицы, из которых складывается художественный мир произведения: предметы и понятия, качества и отношения, действия и состояния. Их систематизированная опись представляет собой картину авторского мира. До сих пор единичные попытки таких объективных описаний художественного мира стихотворных произведений делались суммарно, по всей совокупности знаменательных слов (или хотя бы только существительных) [Гаспаров 1997, II: 416—433, с библиографией]. Теперь, видя заметную разницу в распределении частей речи по стопам, можно попробовать составить раздельное описание художественного мира для каждой стопы стихотворного текста.

Такое описание будет иметь вид частотного тезауруса. Он может быть двух видов: формальный и функциональный. В формальном тезаурусе слова группируются в универсальные рубрики, общие для любых произведений (общие понятия, природа неживая, природа живая, человек биологический, человек психологический, человек социальный...). В функциональном тезаурусе слова группируются в рубрики, определяемые конкретным сюжетом разбираемого произведения. Формальный тезаурус удобен для сопоставления разных произведений, функциональный — для углубленного анализа отдельного произведения. Нам для наших целей удобнее функциональный тезаурус, хоть его и труднее составлять.

В «Соловьином саде» сюжет определяют два полюса: (А1) «она», героиня, и (Б1) «он», герой-повествователь. Каждый окружен своим пространством, ближним и дальним: (А2) она — соловьиным садом, (Б2) он — морским берегом, где он работает. В каждом пространстве подчеркнута его граница с внешним миром: (А3) для ее сада — ограда, (Б3) для его берега — дорога. Объединяет эти два мира (В) время, текущее одинаково для обоих. (В действительности весь сюжет поэмы, как в мифе об Эпимениде или Рип ван Винкле, построен на том, что время в «ее» мире течет медленнее, и за время пребывания героя в соловьином саду в прежнем его мире проходит много лет, — но это раскрывается только в последних строфах поэмы.) В рубриках «персонаж» (А1, Б1) естественно выделяются подрубрики: общее обозначение, внешность, душевная жизнь, действия и состояния, одежда и атрибуты; в рубриках «окружение» (А2, Б2): общая характеристика, ближнее окружение (для «нее» — полог, для «него» — дом и

осел), дальнее окружение (сад, берег), их звуки, их атмосфера; рубрики «граница» (А3, Б3) и «время» (В) менее богаты и на подрубрики не распадаются.

Вот перечень существительных «Соловьиного сада» по стопам и рубрикам; обозначения типа «сад 2» означают, что слово «сад» в этой рубрике встречается два раза.

I стопа, 56 существительных:

Она: А1) лик; круженье; А2) жизнь (другая), край (счастья): сад 2, розы, шипы; песнь (соловьиная); сумрак, мгла; А3) ограда 2, решетка; дверь, окно. Всего 2 + 9 + 5 = 16 сущ.

Он: Б1) бедняк; хозяин 2; рука; душа, сердце 2, разум; томление, виденье; прошлое; правда, наказанье; Б2) лом, осел 4, товарищ (осел); дом, хижина; куски (скал), куча; тропинка, куст, берег, волны, отлив; крик (осла) 2, рокот (волн); сумрак; Б3) путь. Всего 13 + 19 + 1 = 33 сущ.

Время: В) час; утро, день, вечер, ночь; раз. Всего 6 сущ.

II стопа, 52 существительных:

Она: А1) объятия, возлюбленный; круженье, пенье, напев 3; сон; страсть; А2) блаженство; вино (метафора?); ручьи, цветы, розы 2, (точно) руки; песнь, пенье (соловьиное); сумрак; А3) ограда 2, камни (ограды); двери. Всего 9 + 10 + 4 = 23 сущ.

Он: Б1) гость (в саду); движенье; душа; платье; Б2) жизнь (жизни проклятья); рабочий; осел 2, поступь (осла); дом, хижина; тяга (росы); берег, скала, камни, камень, песок, море; краб; шум, рокотание, рычанье (прибоя); зной, сумрак, мгла; Б3) путь, дорога 2. Всего 4 + 21 + 3 = 28 сущ.

Время: В) часы. Всего 1 сущ.

III стопа, 77 существительных:

Она: А1) (как) дети; рука; пенье; сон; платье, запястья; А2) счастье; огонь (метаф.); полог; сад 5, ручьи, листы, цветы, лилии; соловьи; забытье; А3) ограда, стена 2; ворота 2. Всего 6 + 14 + 5 = 25 сущ.

Он: Б1) нога; душа; труд, сон; мечта, томленье, тревога; награда; Б2) горе, проклятья; кирка, лом 2, осел 4, (его) спина, ноги; (железная) дорога, кусты, роса; скала 3, песок, море, вода, мель, дно 2, щель, прилив 2, прибой, (его) удар; спруты, клешни; крик, (как) стон; очертанье, туман 2, мгла 2, муть; Б3) путь 2, дорога. Всего 8 + 38 + 3 = 49 сущ.

Время: В) часы; рассвет, день. Всего 3 сущ.

Так как повествование ведет «он», то неудивительно, что его семантическое поле преобладает: на рубрику Б приходится в среднем 60% существительных. Но преобладание это неравномерно. Пропорция А : Б : В имеет такой вид:

на I стопе:	30 : 60 : 10%
на II стопе:	44 : 54 : 2%
на III стопе:	32 : 64 : 4%
в среднем:	*35 : 60 : 5%*

Указания на время (В) сосредоточены на I стопе: они как бы вводят каждый момент действия, служат ему ремаркой, рамкой. Лексика господствующей рубрики Б учащается на последней стопе: мы видели, что по частеречевому наполнению III стопа была «сильной», насыщенной существительными, теперь мы видим, что и по семантическому наполнению III стопа — «сильная», ведет основную тему. Лексика рубрики А, тема героини, учащается на средней стопе: по частеречевому наполнению эта стопа была «слабой», занятой прилагательными, а по семантическому наполнению на нее ложится тема приходящая и уходящая.

Переходя от рубрик к подрубрикам — к соотношению семантических полей «герои» (А1, Б1) — «их окружение» (А2, Б2) — «его границы» (А3, Б3), — мы тоже замечаем некоторую неравномерность в их расположении по стопам. Пропорция А1, Б1 : А2, Б2 : А3, Б3 имеет такой вид:

Стопы	*Существит.*	*Существит. и местоим.*
на I стопе:	30 : 58 : 12%	52 : 39 : 9%
на II стопе:	25 : 61 : 14%	32 : 56 : 12%
на III стопе:	19 : 70 : 11%	24 : 66 : 10%
в среднем:	*24 : 64 : 12%*	*36 : 54 : 10%*

Упоминания о героях тяготеют к I стопе, об их окружении — к III стопе: по естественному порядку слов в русском языке герои-подлежащие оказываются в начале фразы, объекты и обстоятельства их действий — в конце фразы, а сами действия — где-то в середине. Особенно это видно, если наряду с существительными учитывать и заменяющие их местоимения «я», «она» (22 случая на I стопе, 6 — на II стопе, 5 — на III стопе). Типичными оказываются строки:

Я ломаю слоистые *скалы* (пр. доп.)
Я ударил заржавленным *ломом* (косв. доп.)
Буду *я* в соловьином *саду* (обст. места)
Я проснулся на мглистом *рассвете* (обст. вр.)

При этом соотношения между темами героя и героини в каждой из этих подрубрик различны. Об ограде соловьиного сада (А3) говорится вдвое чаще, чем о дороге к соловьиному саду (Б3): это понятно, главный признак сада — недоступность. О герое (Б1) — в полтора раза чаще, чем о героине (А1): это тоже понятно, герой-повествователь может больше сказать о себе, чем о ней. Неожиданно то, что об окружении героя (Б2: лом, осел, берег, море) говорится в два с лишним раза больше, чем об окружении героини (А2: сад) — и это несмотря на то, что поэма называется по окружению героини — «Соловьиный сад». Именно за счет этого на III стопе так разрастается подрубрика «окружение»: если убрать оттуда 17 существительных, описывающих берег, то пропорция А1, Б1 : А2, Б2 : А3, Б3 на III стопе из разительной 19 : 70 : 11 превратится в скромную среднюю

25 : 61 : 14. Таким образом, на III стопе учащаются не просто существительные, и не просто существительные, имеющие отношение к герою (а не к героине), но в первую очередь существительные, имеющие отношение к окружению героя.

Все сказанное подтверждается и чисто синтаксической статистикой. Подсчитаем соотношение существительных в роли подлежащих и сказуемых («*сердце* знает, что *гостем* желанным буду я»), дополнений прямых и косвенных и обстоятельств разного рода. Существительные в роли несогласованных определений записывались в ту же группу, что и их определяемые: «не доносятся *жизни* (подлеж.) *проклятья*», «я нарушил *цветов* (прямое доп.) *забытье*», «как бы в *дверь* соловьиного *сада* (обст, места) постучаться», «опустились под *тягой росы* (обст, причины)».

	Стопы			*В средн.*	*в т.ч.*	*А*	*Б*	*В*
	I	*II*	*III*					
подлежащие	52	31	33	38%		35	45	37,5
дополнения	23	38	33	32%		37	27,5	12,5
обстоятельства	25	31	34	30%		28	27,5	62,5

На I стопе увеличена (и значительно) доля подлежащих, на II — доля дополнений, на III — доля обстоятельств: это более или менее соответствует обычному порядку слов в русском предложении. Существительные семантического поля «герой» (Б) чаще выступают подлежащими, существительные поля «героиня» (А) — дополнениями: это соответствует принятой в поэме точке зрения, при которой герой — субъект, а героиня — объект повествования. Существительных поля «время» (В) в поэме мало, но если среди них 5 из 8 оказываются обстоятельствами времени, то это тоже только естественно. Так самая формальная грамматическая статистика может что-то сказать о семантике и тематике текста.

4. Переходим от существительных к прилагательным — от предметного состава художественного мира поэмы к его качественной окраске. Прилагательные состоят при существительных знакомых нам семантических рубрик А, Б, В (с тремя подрубриками в А и Б). Эти существительные мы выписываем при них ниже. Чтобы не повторять классификацию по А, Б, В, мы разделяем прилагательные традиционным образом на качественные и относительные, и в каждой из этих рубрик намечаем подрубрики (пространство, время, зрение, слух, структура; отношение к герою, к другим предметам...).

I стопа, 27 прилагательных (при А: 2 + 9 + 1; при Б: 0 + 12 + 2; при В: 1):

Качеств. (20): далекий прилив, далекий прибой, отдаленный шум прилива; прозрачный лик, золотой огонь, синий сумрак; сладкая песнь; знойный день, прохладная дорога, тенистый сад, тяжкий лом; тощий, куст, колючие розы, слоистый камень, ржавый лом; усталая поступь; знакомый путь (2 раза), призывное пенье, неприступные двери.

Относит. (7): другая жизнь, лишние розы, чуждый край счастья; соловьиный сад, соловьиная песнь; ночная мгла, утренний сумрак.

II стопа, 37 прилагательных (при А: 3 + 4 + 2; при Б: 1 + 22 + 4; при В: 1):

Качеств. (26): высокая ограда, пустой путь; протяжный крик, мерные удары; легкая она (= подвижная); белое платье, синяя муть, синяя мгла, лазурная щель, черная скала, серые спруты; благовонная мгла; волосатые ноги, лохматая спина, мокрый песок, горячая рука, знойная мгла; слоистые скалы, илистое дно, кремнистый путь, мглистый рассвет; нищая мечта; бедный товарищ, жалобный крик; незнакомое счастье, таинственный путь.

Относит. (11): железная дорога, большая дорога; дольнее горе; чужой осел, другой краб; соловьиный сад (2 раза), садовые ворота, песчаная мель, скалистый берег; закатный туман.

III стопа, 28 прилагательных (при А: 1 + 9 + 4; при Б: 4 + 6 + 4; при В0):

Качеств. (27): длинная ограда, недлинный путь, тесная хижина, пустынный берег; долгий крик; голубое окно, золотистое вино, красивый лик; знойный берег, знойная мгла, прохладный сад, тенистая ограда; каменистый путь (2 раза), резная решетка; вольная (способная) песнь; влюбленный хозяин, усталый осел; чарый сумрак, странное прошлое, беспокойный напев, нестрашная ограда, безысходное томление, тяжелый путь; бедный осел; знакомое движенье, неизвестный напев.

Относит. (1): соловьиный напев.

Соотношение прилагательных, относящихся к семантическим полям А, Б, В («она», «он» и «время»), — в среднем 38 : 60 : 2, почти в точности как среди существительных: т. е. ни одно из этих образных полей не стремится обрасти эпитетами больше, чем другие. По стопам это соотношение варьируется так: на I стопе 44 : 52 : 4, на II стопе 24 : 73 : 3, на III стопе 50 : 50 : 0. В этом тоже нет ничего неожиданного: подъем существительных поля А мы видели на II стопе, подъем прилагательных при них видим на предшествующей I стопе; подъем существительных поля Б мы видели на III стопе, подъем прилагательных видим на предшествующей II стопе.

Интереснее пропорции и расположение по стопам качественных и относительных прилагательных разного рода. Среднее соотношение качественных и относительных — 80 : 20, в том числе на I—II стопах — 75 : 25 и 70 : 30, а на III стопе — 95 : 5; относительных больше в начале стиха, они как бы ориентируют читателя в дальнейших существительных.

Это еще виднее при взгляде на подрубрики относительных прилагательных. На I стопе преимущественно располагаются слова, показывающие отношение предметов к герою (*другой*, *чуждый*, *лишний*) и к времени (*ночной*, *утренний*) — 5 из 8 таких прилагательных. На II стопе преимущественно располагаются слова, показывающие отношения предметов между собой и порой приближающиеся к

качественным (*соловьиный, садовый, песчаный, скалистый*) — тоже 5 из 8 таких прилагательных. Первая стопа ориентирует, вторая информирует.

Сходная тенденция вырисовывается и в подрубриках качественных прилагательных, хотя здесь картина пестрее. Средние пропорции их подрубрик таковы. Знакомость / незнакомость (*знакомый, таинственный, неприступный, призывный*) — 11%. Пространство, время, движение (*далекий, пустой, тесный, протяжный, легкая*) — 18%. Структурность (*слоистый, каменистый, колючий, ржавый*) — 15%. Внешние свойства (*синий, прозрачный, горячий, благовонный*) — 37%. Внутреннее состояние (*усталый, влюбленный, вольный* [= свободный]) — 7%. Эмоциональная окраска (*беспокойный, странный, нестрашный, бедный*) —12%. Из них убывают от I к III стопе «знакомость» и «структурность» (4, 2, 2 и 4, 4, 3 слов). Наоборот, возрастают от I к III стопе «внутреннее состояние» и «эмоциональная окраска» (1, 1, 3 и 0, 2, 7 слов). «Внешняя окраска» дает максимум в середине стиха, минимум по краям (8, 12, 7 слов; из них зрительных эпитетов 12, осязательных 13, слуховых и обонятельных по 1). «Пространство и время» держатся более или менее ровно (3, 5, 5 слов; а если добавить к ним слова о времени из относительных прилагательных, то 5, 6, 5 слов). Опять-таки общее ориентирование (знакомость / незнакомость) сосредоточено в I стопе: а дальше I стопа дает предметам структурную характеристику, II стопа — внешнюю характеристику, III стопа — эмоциональную характеристику.

Типичны оказываются строки:

I стопа: *Жизнь **другая** — моя, не моя*; *За **ночною**, за знойною мглой*; *Путь **знакомый** и прежде недлинный*; *По **слоистому** камню на дне*;

II стопа: *Буду я в **соловьином** саду*; *Опускается **синяя** мгла*; *Обвиваясь **горячей** рукой*;

III стопа: *А хозяин блуждает **влюбленный***; *А уж прошлое кажется **странным***; *И осел удивляется, **бедный***.

5. Переходим от существительных и прилагательных к глаголам — от мира образов к миру мотивов. Будем рассматривать как глаголы в личных формах, так и инфинитивы, причастия и деепричастия. Все они тоже, конечно, состоят при существительных (или местоимениях) семантических рубрик А, Б, В. Хорошей семантической классификации глаголов мы не знаем и вынуждены составить ее ad hoc. Для 131 глагола «Соловьиного сада» удобно выделяются следующие рубрики: (а) бытие, (б) пространство и время, (в) появление / скрывание, (г) движение, (д) физическое действие, (е) физическое состояние, (ж) мысль, (з) зрение, (и) слух, (к) воля, (л) общение, (м) чувство, душевное состояние. Это никоим образом не универсальная схема: для подобного глагольного тезауруса к «Стихам о Прекрасной даме» нам пришлось бы выделить, например, «перемену», «речь», «хорошие чувства», «дурные чувства».

I стопа, 68 глаголов (при А: 5 + 7 + 2; при Б: 34 + 18 + 1; при В:

(а) быть, стать, (не) мочь, оставаться; (б) спускаться (2 раза), опускаться (2 раза); продлевать, идти (о времени); (в) вступать (= появляться), утопать (= скрываться), убегать (= скрываться), затянуться (= покрыться), укрывать, открывать, нарушать; (г) подвинуться, вступать, идти, проходить, вести, приводить, погонять, спотыкаться, закарабкаться, покачнуться, присесть, отдыхать, уцепиться, обвиваться; (д) постучаться, не стучать, подраться, размахнуться, ударять, ломать, бросать, таскать, донести, складывать; (ж) знать, узнавать, вникать, вперяться, помнить, повторять (напев), забывать (2 раза), пригрезиться, замечтаться, почудиться; (з) глядеть; (и) звенеть, шептать, кричать, повторять, не смолкать, доноситься, (не) заглушить; (л) призывать; (м) любить, брать (душу), проникать (в душу); надышаться, опьяняться; спать, просыпаться.

II стопа, 39 глаголов (при А: 6 + 4 + 1; при Б: 14 + 13 + 0; при В:

(а) быть (2 раза), начинать (2 раза), обездоливать; (б) раскинуться, обносить (стеной); спадать, свисать; (в) пропадать; (г) подходить, отходить, ползти, скользить, протоптать, понукать; (г') уклониться, заблудиться, блуждать, не вернуться; (д) задернуть, распахнуть, опалить, разевать, бросать; (е) заржаветь, догорать; (ж) задуматься, казаться, удивляться; (з) мелькать; (и) запеть, звенеть, трубить; слышать; (к) ждать; (м) очаровывать, улыбаться, шутить (= обманывать).

III стопа, 24 глагола (при А: 6 + 1+ 0; при Б: 8 + 8 + 1; при В: 0):

(а) быть; (б) приподниматься; спешить; (в) возникать; (г) войти; (д) отворить; (ж) мутиться, ловить (забытое); (и) говорить, кричать, петь, оглушать, донести (рокот), раздаваться; (к) желать, ждать; (л) звать, манить, повстречаться; (м) смеяться, любить, утомляться, всполохиваться; сниться.

Соотношение глаголов, относящихся к семантическим полям А, Б, В («она», «он» и «время»), — в среднем 24 : 74 : 2, тогда как соотношение существительных было 35 : 65 : 5. Упоминания о героине и ее мире сопровождаются глаголами реже, упоминания о герое — чаще. Это неудивительно: героиня в поэме, по существу, не действует, а только присутствует, и единственное действующее и переживающее лицо — герой. По стопам это соотношение варьируется так: на I стопе 21 : 75 : 1, на II стопе 28 : 69 : 3, на III стопе 29 : 71 : 0. Глаголы, относящиеся к герою, учащаются на I стопе, потому что здесь они обслуживают не только существительные, но и местоимения (вспомним зачины *Я ломаю..., Я вступаю..., Я проснулся...*). Глаголы, относящиеся к героине, учащаются на II стопе, потому что здесь, на «слабом» месте, учащались и относящиеся к ней существительные; а III стопу они захватывают, видимо, по инерции.

На I стопе — 68 глаголов, на II и III вместе взятых — 63. Некоторые семантические рубрики глаголов чаще представлены на I стопе, некоторые — на двух следующих. Здесь намечаются интересные закономерности.

На I стопе сосредоточиваются глаголы (в) появления/скрывания (по стопам — 7, 1, 1 слово), (г) движения (14, 6, 1 слово), (д) физического действия

(10, 5, 1 слово), (ж) мысли (11, 3, 2 слова). На II—III стопах сосредоточиваются глаголы (е) физического состояния (0, 2, 0 слов), (и) слуха (7, 4, 6 слов), (к) воли (0, 1, 2 слова), (л) общения (1, 0, 3 слова). Иными словами, к началу стиха тяготеют глаголы общеориентирующие (*укрывать*, *открывать*, *вступать* [= появляться] и пр.) и глаголы активного действия (*идти*, *вести*, *спотыкаться*, *обвиваться*, *размахиваться*, *ударять*, *бросать* и пр.), а к концу — глаголы пассивного состояния, физического и душевного (*заржаветь*, *догорать*, *слышать*, *говорить*, *ждать*, *желать*, *звать*, *манить*). Это хорошо перекликается с той закономерностью, которую мы видели в расположении существительных и прилагательных: в начале стиха — ориентировка и структура, в конце — эмоциональная интериоризация.

Можно заметить и более тонкие сдвиги. Среди глаголов пространства (б) любопытным образом преобладают глаголы движения сверху вниз: *спускаться*, *опускаться*, *спадать*, *свисать*; этот образ поникания, вероятно, не случаен в общей декадентской картине мира. Но от начала к концу стиха это движение ослабевает: на I стопе — 4 таких глагола, на II — только 2 (и два глагола с движением вширь: *раскинуться*, *обносить*), на III — ни одного (и единственный глагол с движением вверх: *приподниматься*). Далее, среди глаголов движения (г) выделяется группа (г') со значением ложно направленного движения: *уклониться*, *заблудиться*, *блуждать*, *не вернуться*; все они расположены на II стопе. Таким образом, движение в строке на I стопе целенаправленно и энергично (*идти*, *вести*, *приводить*, *погонять...*), на II стопе сбивчиво и сомнительно, а на III стопе угасает совсем (только один глагол *войти*). Далее, среди глаголов мысли (ж) можно различить глаголы уверенной мысли (*знать*, *узнавать*, *помнить*, *забивать*) и смутной мысли (*удивляться*, *казаться*, *почудиться*, *пригрезиться*, *замечтаться*, *мутиться*, *ловить* [забытое]): первые распределяются по стопам с последовательностью 8, 1, 0, вторые — 3, 2, 2, т. е. от начала к концу строки мысль становится все более неуверенной, смутной и зыбкой. Далее, среди глаголов (м) душевного состояния от начала к концу строки падает количество глаголов общей характеристики (*любить*, *брать душу*, *проникать в душу*, *опьяняться*, *опаляться* страстью, *надышаться* блаженством, *спать*, *сниться*, *просыпаться*: по стопам — 5, 2, 1) и нарастает количество глаголов более частного, в том числе отрицательно окрашенного значения (*улыбаться*, *смеяться*; *шутить* [= обманывать], *утомляться*, *всполохиваться*, по стопам — 0, 2, 3). Таким образом, картина душевного состояния от начала к концу стиха становится все более дробной и более тревожной.

Наконец, вспомним, что из 131 глагола 32 представлены в виде причастий и деепричастий, т. е. в этой системе мотивов они выражают действия подчиненные — предшествующие или сопутствующие основным. Это 25 % всех глаголов; но в некоторых семантических рубриках доля таких вспомогательных действий выше. Таковы глаголы появления / скрывания (44 %), пространства и времени (33 %) и душевного состояния (31 %): *вступившая*, *утонувшая в розах*, *затянувшийся* песком; *спеша*, *спускаясь*, *спадая*, *обнесенный* стеной; *улыбаясь*, *утомленный*, *всполохнутый* и пр. Это более или менее естественно: появление / скрывание предшествует главному действию, а пространственно-временные характеристики сопутствуют ему. Причастия чаще занимают II стопу (т. е. ведут себя, как прилагательные), а деепричастия — I стопу.

6. Являются ли обнаруженные тенденции свойством стиха вообще или они характерны только для стиха Блока? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно с такой же подробностью обследовать большой сравнительный материал по разным размерам, разным жанрам и разным поэтам; при этом, понятно, функциональный тезаурус в них будет систематизироваться по разным рубрикам, что неизбежно затруднит сопоставление. Для начала мы были вынуждены ограничиться малым. Мы взяли для сравнения первые 200 строк сатиры Некрасова «Недавнее время», тоже написанной 3-ст. анапестом. По содержанию это обличение клуба, дворянства, эпохи и России, разумеется, не имеет ничего общего с «Соловьиным садом» — это и интересно.

Соотношение существительных, прилагательных и глаголов на трех стопах анапеста в «Недавнем времени» почти такое же, как в «Соловьином саде» (в процентах от общего количества знаменательных слов):

для I стопы:	29 :	10 :	31 %;
для II стопы:	30 :	15 :	22 %;
для III стопы:	50 :	11 :	18 %;
в среднем:	*35 :*	*12 :*	*25 %.*

Как и в «Соловьином саде», доля существительных от начала к концу строки нарастает, доля глаголов убывает, а доля прилагательных больше всего на средней стопе (на слабой ритмической и семантической позиции). Любопытно, что средняя доля прилагательных у Некрасова ниже, чем у Блока, а средняя доля глаголов — выше. Казалось бы, это противоречит обычной характеристике жанра — можно было бы ожидать, что в описательной сатире прилагательных будет больше, а глаголов меньше, чем в сюжетной (хоть и лирической) поэме. Объяснение этому мы увидим, когда рассмотрим семантический состав этого разросшегося корпуса глаголов.

Соотношение подлежащих, дополнений и обстоятельств среди существительных на трех стопах тоже почти такое же, как в «Соловьином саде» (в процентах от количества существительных на каждой стопе):

	Стопы			*В средн.*
	I	*II*	*III*	
подлежащие	*59*	41	35	45 %
дополнения	28	43	*46*	39 %
обстоятельства	13	16	*19*	16 %

Как и в «Соловьином саде», доля подлежащих больше всего на первой стопе, а к последней стопе понижается; доля дополнений и обстоятельств, наоборот, меньше всего на первой стопе, а к последней стопе повышается. Почти половина всех подлежащих сосредоточена на I стопе, почти половина всех дополнений и всех обстоятельств — на III стопе. Это отражение обычного порядка слов в русском предложении. Отличие от «Соловьиного сада» — в том, что средняя доля подлежащих у Некрасова заметно выше (45 % вместо 33 %), а обстоятельств — заметно ниже (16 % вместо 34 %): это потому, что в лирическом «Соловьином саду» значительная часть подлежащих была выражена местоимениями «я» и «она», а в речи сатирика все предметы называются своими именами.

Среди существительных семантическая специфика материала выражена, понятно, сильнее всего, поэтому здесь сопоставление пока для нас затруднительно. Отметим лишь несколько семантических гнезд, материал которых распределяется по строке неравномерно. В начале и середине стиха (I—II стопы) сосредоточиваются большие семантические поля: «люди» (*старики*, *молодежь*, *поколение*, *лица*, *родня*...) и «вести» (*новость*, *рассказчик*, *слово*, *память*, *книга*...), а из малых — «внешность» (приметы «людей»: *усы*, *рот*, *толщина*...) и «война» (содержание «вестей»: *война*, *урон*, *герой*, *паек*, *победа*...); может быть, неслучайно также на I стопе учащаются собственные имена (приметы времени и места: *Петербург*, *Цепной мост*, *князь Орлов*, *наши Фоксы*...). В середине и конце стиха (II—III стопы) сосредоточиваются большие семантические поля: «клуб» (*клуб*, *лакеи*, *вино*, *уха*, *портер*...), «Россия» (*император*, *сенат*, *министры*, *генералы*, *цензура*, *дворянин*, *помещик*...) и «эпоха» (*время*, *жизнь*, *теченье*...). Шестое большое семантическое поле, «душевная жизнь и поведение» (*жадность*, *гордость*, *наслажденье*, *мученье*, *тоска*, *оправданье*, *фатство*, *грешник*...) распределяется по трем стопам относительно равномерно. Может быть, из этого можно сделать вывод, что в этой нравоописательной сатире темы «люди» и «вести» являются вводными, ориентирующими, а расширяющиеся темы «клубный быт», «российский режим» и «характер эпохи» — основными. (Для «Соловьиного сада» тема «времени» была, конечно, не основной, а ориентирующей.)

Среди прилагательных пропорция качественных и относительных — 70 : 30, тогда как у Блока было 80 : 20. При этом на I стопе доля относительных ниже средней, 85 : 15, а на II—III стопах выше средней, 60 : 40, тогда как у Блока — наоборот. Видимо, это значит, что в публицистической поэзии, работающей с более абстрактным материалом, относительные прилагательные важнее: их больше, и они занимают место не только на ориентирующей первой позиции, но и в основном массиве строки. Зато среди качественных прилагательных закономерности те же, что и у Блока. В начало стиха выдвигаются прилагательные ориентирующие — относящиеся к рубрикам «знакомость» (*неизменный*, *самобытный*, *странный*), «структурность» (*разный*, *схожий*, *характерный*) и особенно «пространство, время, движение» (*долгий*, *медленный*, *старый*): на I стопе они

составляют 70 % всех качественных прилагательных, на II—III стопах только 40 %. В конце же стиха учащаются прилагательные внутренней характеристики (*лакомый*, *ленивый*, *строгий*, *тупой*, *удалой*) и в меньшей степени — эмоциональной характеристики (*милый*, *опасный*): на I стопе их доля около 25 %, на II—III стопах — около 50 %. Опять перед нами движение от ориентировки к характеристике.

По части глаголов своеобразие Некрасова заметнее. Сатира — жанр статичный, описательный, поэтому в ней на первое место решительно выходят глаголы бытия: *быть*, *начинать*, *пропадать*, *менять*, *лишаться*; в целом их 17 % от всех глаголов (у Блока — 6 %), при этом половина их — на I стопе (у Блока только четверть). Из глаголов действия в начале строки сгущаются такие статичные, как *кушать*, *пить*, *приправлять*, *нюхать*, *чмокать* (три четверти таких глаголов — на I стопе); а такие, как *ходить*, *кипеть*, отодвигаются на середину и конец (две трети таких глаголов — на II—III стопах, тогда как у Блока — треть). Зато глаголы пассивного состояния со своей пассивной позиции в конце строки наползают на начало и в результате располагаются по трем стропам равномерно: *жалеть*, *робеть*, *пугаться*, *греться*, *спать*, *отдыхать*, *седеть* (у Блока их гораздо меньше, а в начале стиха нет совсем). Именно из-за этого семантического состава некрасовских глаголов мы не чувствуем, что общая доля глаголов в описательной сатире больше, чем в лирической поэме.

7. Мы проследили тенденции семантического заполнения начала, середины и конца стихотворной строки. Стихотворная строка стремится совпадать с предложением или синтаксически связанной частью предложения: поэтому многое в семантическом заполнении стиха обусловлено естественными синтаксическими тенденциями русского языка: подлежащее на первом месте, сказуемое на втором, обстоятельство времени в начале, обстоятельство места в конце и т. д. Где кончаются общеязыковые тенденции и начинаются специфически стиховые, сказать трудно — главным образом потому, что семантическая нагрузка различных позиций в прозаическом предложении почти не исследовалась. Это понятно: проза не расчленена на предсказуемые отрезки, и сами явления «начало, середина и конец» — а тем более «семантически сильные и слабые места» — плохо ощутимы в ее потоке. (Может быть, риторическая проза, состоящая из периодов, четко расчлененных на напрягающие протасисы и разрешающие аподосисы, была бы здесь более благодарным материалом.) Если бы наше обследование семантики позиций в стихе дало толчок для исследования семантики позиций в прозаическом предложении, мы были бы рады.

Но, конечно, не все в семантическом строении стихотворной строки сводимо к речевым закономерностям синтаксического строения. Такие закономерности, как сосредоточение темы героини на II позиции, видимо, непосредственно общеязыковыми тенденциями не объясняются. Понятия «сильное и слабое место» очень четки на уровне метрики (в ямбе «силен» каждый четный слог); слабее

на уровне ритмики (в 4-ст. ямбе XIX в. «сильна» каждая четная стопа), еще слабее на уровне синтаксиса («сильна» начальная позиция стиха, к которой тяготеют подлежащие и сказуемые; может быть, этот синтаксический ритм влиял на стиховой ритм 4-ст. ямба XVIII в., неальтернирующий, «рамочный», с сильной I стопой?) и совсем расплывчат на уровне семантики. Однако все эти разноуровневые ритмы, несомненно, связаны друг с другом и, может быть, выводимы друг из друга: это интереснейшая задача дальнейших исследований.

Но уже по сделанным наблюдениям видно, что «семантический ритм» в 3-ст. анапесте имеется, что в нем (как и в стиховом ритме) сильными являются I и III стопы, а слабой — II и что, соответственно, можно говорить о читательских «семантических ожиданиях» для каждой стиховой позиции. В сильном начале стиха читатель ждет преимущественно подлежащего и сказуемого (причем, конечно, в первую очередь — относящихся к господствующей теме, и лишь потом — к подчиненной). В слабой середине стиха он ждет или дополнений к сказуемому, занимавшему I стопу (а содержанием этих дополнений, объектом рассказа очень часто оказывается подчиненная тема), или сказуемого к подлежащему, занимавшему I стопу, или же, наконец, эпитетов-определений к дополнениям или обстоятельствам, оттянутым на конец стиха. В сильном конце стиха он ждет этих оттянутых дополнений или обстоятельств, т. е. сплошь и рядом существительных. Так складывается синтаксический и, менее ясно, семантический ритм, параллельный стиховому и точно так же образующий соотносимые ритмические отрезки-строки. «Соотносимые» — это значит, что слово, находящееся на той или иной позиции стиха, перекликается со словами на аналогичных позициях в соседних стихах. Особенно это заметно в рифме: слово *любовь* семантически окрашивается по-разному, когда оно рифмует со словом *кровь* и когда со словом *морковь*. Такие переклички, открывающие возможность «вертикального чтения» стиха по опорным словам, возможны не только в рифме [Жовтис 1984; Гаспаров 1995а], но на этом здесь нет возможности останавливаться. Это другая интересная перспектива исследования, к которой подводят наши наблюдения.

Но если в стихе есть семантический ритм как система семантических ожиданий на каждой стопе, то когда этот ритм начинает ощущаться читателем? Ведь в наших наблюдениях речь идет не о формальном тезаурусе (типа Роже), который одинаков для всей поэтической речи и при восприятии которого читатель мог бы опираться на опыт, приобретенный при чтении других стихов. Мы пробовали обследовать семантику стоп 4-ст. ямба Пушкина и Блока, исходя из классификаций формального тезауруса, но результаты получились не очень интересны и надежны. Поэтому здесь, применительно к «Соловьиному саду», мы предпочли исходить из классификации функционального тезауруса, уместного только для данного произведения (семантические поля «она», «он», «время» и т. д.). Но знаем ли мы, когда читатель, приступивши к «Соловьиному саду», начинает ориентироваться в его художественном мире, распознавать его семантические поля

и ожидать появления той или иной семантики на той или иной стопе? Не знаем, потому что не знаем даже гораздо более простого: когда читатель, приступив к чтению стихотворения, распознает его стихотворный размер, т. е. убеждается, что стихотворение написано 3-ст. анапестом, а не, скажем, вольным анапестом или дольником? Проблема восприятия стиха (при первочтении и перечтении — по-разному), т. е. системы разноуровневых эстетических ожиданий, подтверждаемых или неподтверждаемых, — а именно она делает текст художественным произведением, — эта проблема фактически еще не разработана. Это третья интересная перспектива исследования, к которой подводят наши наблюдения.

Эта статья — только попытка наметить один из путей дальнейшего развития стиховедения как части лингвистики стиха.

Приложение: **А. А. Блок. Соловьиный сад** (1915)

1. *Я ломаю слоистые скалы В час отлива на илистом дне, И таскает осел мой усталый Их куски на мохнатой спине.* (*5*) *Донесем до железной дороги, Сложим в кучу, — и к морю опять Нас ведут волосатые ноги, И осел начинает кричать.* (*9*) *И кричит, и трубит он, — отрадно, Что идет налегке хоть назад. А у самой дороги — прохладный И тенистый раскинулся сад.* (*13*) *По ограде высокой и длинной Лишних роз к нам свисают цветы. Не смолкает напев соловьиный, Что-то шепчут ручьи и листы.* (*17*) *Крик осла моего раздается Каждый раз у садовых ворот, А в саду кто-то тихо смеется, И потом — отойдет и поет.* (*21*) *И, вникая в напев беспокойный, Я гляжу, понукая осла, Как на берег скалистый и знойный Опускается синяя мгла.*

2. (*25*) *Знойный день догорает бесследно, Сумрак ночи ползет сквозь кусты; И осел удивляется, бедный: — Что, хозяин, раздумался ты?* (*29*) *Или разум от зноя мутится, Замечтался ли в сумраке я? Только все неотступнее снится Жизнь другая — моя, не моя...* (*33*) *И чего в этой хижине тесной Я, бедняк обездоленный, жду, Повторяя напев неизвестный, В соловьином звенящий саду?* (*37*) *Не доносятся жизни проклятья В этот сад, обнесенный стеной, В синем сумраке белое платье За решоткой мелькает резной.* (*41*) *Каждый вечер в закатном тумане Прохожу мимо этих ворот, И она меня, легкая, манит И кружением и пеньем зовет.* (*45*) *И в призывном круженьи и пеньи Я забытое что-то ловлю, И любить начинаю томленье, Недоступность ограды люблю.*

3. (*49*) *Отдыхает осел утомленный, Брошен лом на песке под скалой, А хозяин блуждает влюбленный За ночною, за знойною мглой.* (*53*) *И знакомый, пустой, каменистый, Но сегодня — таинственный путь Вновь приводит к ог-*

раде тенистой, Убегающей в синюю муть. (57) И томление все безысходней, И идут за часами часы, И колючие розы сегодня Опустились под тягой росы. (61) Наказанье ли ждет иль награда, Если я уклонюсь от пути? Как бы в дверь соловьиного сада Постучаться, и можно ль войти? (65) А уж прошлое кажется странным, И руке не вернуться к труду: Сердце знает, что гостем желанным Буду я в соловьином саду...

4. *(69) Правду сердце мое говорило, И ограда была не страшна. Не стучал я — сама отворила Неприступные двери она. (73) Вдоль прохладной дороги, меж лилий Однозвучно запели ручьи, Сладкой песнью меня оглушили, Взяли душу мою соловьи. (77) Чуждый край незнакомого счастья Мне открыли объятия те, И звенели, спадая, запястья Громче, чем в моей нищей мечте. (81) Опьяненный вином золотистым, Золотым опаленный огнем, Я забыл о пути каменистом, О товарище бедном своем.*

5. *(85) Пусть укрыла от дольнего горя Утонувшая в розах стена, — Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна! (89) И вступившая в пенье тревога Рокот волн до меня донесла... Вдруг — виденье: большая дорога И усталая поступь осла... (93) И во мгле благовонной и знойной Обвиваясь горячей рукой, Повторяет она беспокойно: — Что с тобою, возлюбленный мой? (97) Но, вперяясь во мглу сиротливо, Надышаться блаженством спеша, Отдаленного шума прилива Уж не может не слышать душа.*

6. *(101) Я проснулся на мглистом рассвете Неизвестно которого дня. Спит она, улыбаясь, как дети, — Ей пригрезился сон про меня. (105) Как под утренним сумраком чарым Лик, прозрачный от страсти, красив!.. По далеким и мерным ударам Я узнал, что подходит прилив. (109) Я окно распахнул голубое, И почудилось, будто возник За далеким рычаньем прибоя Призывающий жалобный крик. (113) Крик осла был протяжен и долог, Проникал в мою душу, как стон, И тихонько задернул я полог, Чтоб продлить очарованный сон. (117) И, спускаясь по камням ограды, Я нарушил цветов забытье. Их шипы, точно руки из сада, Уцепились за платье мое.*

7. *(121) Путь знакомый и прежде недлинный В это утро кремнист и тяжел. Я вступаю на берег пустынный, Где остался мой дом и осел. (125) Или я заблудился в тумане? Или кто-нибудь шутит со мной? Нет, я помню камней очертанье, Тощий куст и скалу над водой... (129) Где же дом? — И скользящей ногою Спотыкаюсь о брошенный лом, Тяжкий, ржавый, под черной скалою Затянувшийся мокрым песком... (133) Размахнувшись движеньем знакомым (Или все еще это во сне?), Я ударил заржавленным ломом По слоистому камню на дне... (137) И оттуда, где серые спруты Покачнулись в лазурной щели, Закарабкался краб всполохнутый И присел на песчаной мели. (141) Я подвинулся, — он приподнялся, Широко разевая клешни, Но сейчас же с другим повстречался, Подрались и пропали они... (145) А с тропинки, протоптанной мною, Там, где хижина прежде была, Стал спускаться рабочий с киркою, Погоняя чужого осла.*

ТРОПЫ В СТИХЕ: ПОПЫТКА ИЗМЕРЕНИЯ

Предмет этого раздела не специфичен для лингвистики стиха: использование тропов есть черта не столько языка, сколько стиля. Использование тропов в прозе и стихе, конечно, различно, однако ни членение стиха на строки, ни ритм, ни рифма прямо не влияют на отбор и переосмысление слов, образующих тропы. Только благодаря исторической традиции поэзия обычно шире пользуется тропами, чем проза, а одни поэтические эпохи и направления — шире, чем другие. Но и эта разница требует внимания — требует ответа на вопрос: «насколько шире?» Удовлетворительный ответ можно дать только с помощью подсчетов. По особенности подсчитываемого материала приводят к некоторым сложностям, которые пока еще трудно решить. Этими трудностями мы и хотели бы поделиться с читателями.

Предметом измерения является одна из общелингвистических характеристик художественного текста — насыщенность текста тропами, т. е. словами в непрямом, несобственном значении: метафорами, метонимиями, синекдохами, реже гиперболами, оксиморонами, эмфазами и пр. Подсчитывается всего-навсего процент таких слов, употребленных в переносном смысле от общего количества знаменательных слов в тексте («показатель тропеичности»). Работа только начата, поэтому выборки брались не большие — до сотого существительного, т. е. примерно по 200 знаменательных слов. Для проверки было сделано несколько двойных выборок, расхождения оказались невелики, так что на первых порах полученные цифры можно считать достаточно показательными (возможны колебания в пределах 5 %). Материал брался из стихов Пушкина, Державина, Баратынского, Фета, Некрасова, Блока, Мандельштама, Пастернака, Маяковского, Шершеневича и из прозы — «Пиковой дамы», «Мертвых душ», «Хаджи-Мурата», «Крестовых сестер» Ремизова и «Петербурга» Андрея Белого.

В первом разделе приводимой таблицы даны показатели тропеичности по рассмотренным порциям прозы, во втором — по порциям стихов, в третьем — по отдельным стихотворениям, объемом значительно меньше обычной порции; соответственно, их показатели еще менее надежны. В первых двух разделах отдельными столбцами даны показатели тропеичности для существительных, прилагательных и глаголов; о них будет сказано дальше.

Тексты	Процент тропеичности			
	общий	С	П	Г
«Пиковая дама»	3	4	6	2
«Хаджи-Мурат»	2	2	2	2
«Мертвые души»	6	8	18	4
«Крестовые сестры»	17	11	15	20
«Петербург»	20	15	17	27
Державин	36	35	25	35
«Кавказский пленник»	34	25	35	45
«Евгений Онегин»	32	30	30	30
Баратынский	33	35	25	30
Тютчев	30	25	25	35
Фет (ранний)	18	15	30	25
Фет (поздний)	32	35	35	30
«Рыцарь на час»	16	10	10	25
«Недавнее время»	12	10	15	15
«Снежная маска»	48	50	40	45
«Сестра моя — жизнь»	47	45	35	60
«Флейта-позвоночник»	38	40	35	40
Шершеневич	48	41	60	72

Пушкин	
«К морю»	41
«Вновь я посетил»	22
«Гусар»	10
«Марко Якубович»	5
Маяковский	
«Багровый и белый»	60
«Уличное»	75
«Театры»	70
Мандельштам	
«Notre Dame»	50
«Реймс — Лаон»	80
Пастернак	
«Импровизация»	80
«Зеркало»	50
«О бедный Homo S.»	40
Шершеневич	
«Принцип лиризма»	70

Из «Пиковой дамы», «Хаджи-Мурата» и «Крестовых сестер» текст брался от начала произведений, из «Мертвых душ» — т. 1, гл. 8, из «Петербурга» — гл. II, 9. Из Державина — начало оды «На взятие Измаила». Из «Кавказского пленника» (двойной объем материала) — начало II части, из «Евгения Онегина» — начало VII главы. Из Баратынского — элегии «Финляндия», «Буря», «Я посетил тебя, пленительная сень...» Из Тютчева (двойной объем материала) — «Проблеск», «Твой милый взор...», «Весенняя гроза», «Могила Наполеона», «Cache-cache», «Летний вечер», «Видение», «Бессонница». Из Фета — первые 80 и последние

76 стихов раздела «Мелодии» (до 1846 г. и 1885—1892 гг.). Из «Рыцаря на час», «Недавнего времени», Блока, Пастернака, Маяковского — начало указанных произведений и лирических книг. Из Шершеневича (двойной объем) — начало поэмы «Крематорий».

Для примера даем полный список слов, которые мы считали употребленными в переносном значении, из стихотворения Пушкина «К морю» (с указанием, через дефис, номеров стихов).

СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ:

метафоры — *стая* (кораблей)-21, *властитель* (дум)-42, *тень и говор* (волн)-63, *образ* (=сходство)-47, *капля* (=малость)-54, *отзывы* (на мои умыслы? эхо?)-13, (хладный) *сон* (=смерть)-36, *зыбей* (=море)-19, по *хребтам* (=волнам)-25, *просвещенье иль тиран* (олицетв. двоякого зла), *свободой* (олицетв.)-43, *глас*-14, *ропот*-5, *прихотью*-18;

метонимии — *предел* (=край)-9, *скала* (=остров), *венец* (=слава)-44, *славы* (=Наполеон)-35, *воспоминанья* (=Наполеон)-37, *духом* (моря)-48;

синекдохи стихия (=море)-1, парус (=челнок)-17, час (=время)-6, 15, 59;

всего 27 на 77 существительных.

ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ:

метафоры — *полн* (тобою)-61, *гордою* (красой)-4, *своенравные* (порывы)-16, *смиренный* (парус)-17, *молчаливы* (олицетв., о пустынях)-60, *свободная* (олицетв., о стихии)-1, *глубок* (о Байроне)-49, *тихий и туманный* (о себе)-49;

метонимии — *грустный* (шум), *скучный* (брег)-23, *беспечный* (путь)-32, *величавы* (воспоминанья)-37, *хладный* (сон, т. е. смерть)-36, *поэтический* (побег)-26, *мрачен* (о море)-49, *отважно* (скользит парус рыбарей)-19;

всего 17 на 31 прилагательное.

ГЛАГОЛЫ:

метафоры — *ждал и звал*-27, *взыграл*-20, *хранимый*-18, *оплаканный*-43, (тебя) *поздравить*-24, *неукротим*-50 (семь олицетв. моря), *означен* (твой образ на нем)-47, *окован* (=неспособен)-27, *угасал, почил, умчался, исчез* (=умер)-38, 39, 41, 43, *перенесу* (=сохраню в памяти)-61;

метонимия — *создан* (Байрон — духом твоим)-48;

гипербола — *опустел* (мир)-51;

всего 16 на 38 глаголов.

Итого на 146 знаменательных слов — 39 метафор, 15 метонимий, 5 синекдох, 1 гипербола, всего 60 тропов.

Уже по этому примеру видна одна из трудностей такой разметки: как быть с метафорами стертыми, вошедшими в язык? Мы не отметили как метафору выражение *на страже*, так как вряд ли *иль просвещенье, иль тиран* вызывают здесь в сознании образ вооруженного воина (но, может быть, поэтическо-

го контекста достаточно, чтобы оживить его?), не отметили глаголов *поразил* (в значении *удивил*; но, может быть, словосочетание *душу поразил* уже оживляет метафору?), *блещешь* (красой), *скользит* (средь зыбей), *погружались* (в сон), с колебанием — *певец* (поэт моря); но, может быть, следовало бы изъять из списка и *почил*, и *средь зыбей*, и *в вечерний час?* или внести в него (бродил я) *тихий*? Критерием могло бы быть упоминание или неупоминание данного значения в толковых словарях; но как раз в таких сомнительных случаях словари обычно включают данное значение с пометой *перен.* или *поэт.*, указывающей на остаточную ощутимость метафоры. Лишь большой опыт коллективной работы поможет исследователям стиля выработать методику разметки тропов, как помог он исследователям стиха выработать методику разметки ударений. Кроме того, не всегда легко однозначно определить метафору или метонимию: в метафорах *гордою красой* и *своенравные порывы*, несомненно, присутствует оттенок метонимии. Но это уже только от общей неразработанности вопросов стилистики, находящихся на границе лингвистики и литературоведения.

Какие априорные, интуитивные ожидания возникают у нас перед вопросом о степени тропеичности? Скорее всего, мы ждем, что стихи более насыщены тропами, чем проза, а стихи романтические или символистические — больше, чем стихи реалистические. Конечно, эти ожидания подтверждаются. Тропеичность прозы Пушкина и Толстого — 2—3 %, а тропеичность стихов колеблется от 12 % у Некрасова (и 5 % у Пушкина, когда он хочет писать по-народному просто!) до 80 % у позднего Мандельштама и раннего Пастернака. Те 2 % тропеичности, которые мы видим в 1-й главе «Хаджи-Мурата» — это даже не собственно тропы, это сравнения (сакли, *как соты, слепленны*[е] *друг с другом*; черные, *как спелая смородина*, блестящие глаза). Насколько правомерно их учитывать, об этом пойдет речь дальше. Только проза Белого (даже не из самых экстатических мест «Петербурга») и отчасти Ремизова почти вдесятеро более насыщена тропами и перехлестывает даже нижний, некрасовский показатель поэтичности.

Что минимум тропеичности в стихах принадлежит реалисту Некрасову или «Песням западных славян» Пушкина, переложенным с прозы Мериме, — это тоже вряд ли кого удивит. Вот 10 строчек из «Рыцаря на час», все слова, кроме одного, — в прямых значениях: *Слава богу! морозная ночь — / Я сегодня не буду томиться. По широкому полю иду, / Раздаются шаги мои звонко. / Разбудил я гусей на пруду, / Я со стога спугнул ястребенка. Как он вздрогнул! как крылья* ***развил!*** */ Как взмахнул ими сильно и плавно! / Долго, долго за ним я следил, / Я невольно сказал ему: славно!* Единственное слово в переносном значении — *крылья развил* вместо развернул. Вот начало «Марко Якубовича», все слова без исключения — в прямых значениях: У *ворот сидел Марко Якубович, / Рядом с ним сидела его Зоя, / А мальчишка их играл у порогу. По дороге к ним идет незнакомец, / Бледен он и чуть ноги волочит. / Просит он напиться ради Бога. Зоя встала и пошла за водою, / И прохожему вынесла ковшик, / И прохожий до дна его выпил.* Во всем «Марко Якубовиче» в переносном значении употреблено

только слово *отдыхать* (мне на вашем кладбище) и кроме того есть несколько сравнений, о которых речь пойдет дальше.

Что максимум тропеичности в стихах принадлежит Мандельштаму и Пастернаку — тоже неудивительно. Правда, необходима оговорка — здесь речь идет о небольших стихотворениях, в 16 и 12 строк, так что полученные показатели недостаточно надежны. Однако и по ним видна, например, разница между ранним Мандельштамом, более простым («Notre Dame», 50 %), и поздним, более сложным («Реймс—Лаон», 80 %). Видимо, эти 80 % — верхний предел, стихотворение звучит уже почти как загадка. («Загадка» — в самом терминологическом значении слова: «Нагромождение переносных значений образует загадку», ainigma — писал Аристотель в «Поэтике», 1458а23.) Описывается готический собор: *Я видел* ***озеро, стоявшее отвесно, — / С разрезанною розой в колесе / Играли рыбы, дом построив пресный. / Лиса и лев боролись в челноке. Глазели вглубь трех лающих*** *порталов /* ***Не дуги — недруги других невскрытых дуг. / Фиалковый*** *пролет* ***газель перебежала,*** */ И башнями* ***скала вздохнула вдруг. И, влагой напоен, восстал*** *песчаник честный, /* ***И средь*** *ремесленного города-****сверчка / Мальчишка-океан встает из*** *речки пресной /* ***И чашками воды швыряет в*** *облака.* Из 48 слов в прямом значении употреблены только 10: *я видел, у речки пресной, ремесленный город, песчаник, порталы, пролет, башни, в облака* (заметим логическую и реальную последовательность этих слов: по ним читателю предоставляется возможность угадать тему стихотворения). Другое стихотворение с показателем 80 % в нашем материале — это «Импровизация» Пастернака («Я клавишей стаю кормил с руки...» в редакции 1917 г.), которое тоже является не чем иным, как загадкой, разгадка которой подсказана единственным словом *клавиши*.

Что разница между романтическим и реалистическим стилем сказывается в показателях тропеичности даже у одного и того же поэта, — это тоже подтверждается, хотя и с оговорками. У Пушкина в лирических стихах эта разница весьма ощутима — даже если не брать во внимание таких стилистических экспериментов, как «Гусар» или «Песни западных славян». В романтическом «К морю» в переносных значениях употреблен 41 % знаменательных слов, в реалистическом «Вновь я посетил...» — 22 %, почти вдвое меньше. А в больших поэмах эта разница исчезает: в «Кавказском пленнике» — 34 %, в «Евгении Онегине» — 32 %, почти одно и то же. Зато заметим, что по тексту слова с переносным значением часто распределяются неравномерно. Во «Вновь я посетил...» — две смысловые части, 33 и 21 стих: первая — о прошлом и настоящем: *домик, озеро, деревни, сосны*; вторая — о настоящем и будущем: *младая поросль* и *шум* ее над внуком. Так вот, средняя доля переносных значений в стихотворении, как сказано, — 22 %, но из них в первой части — только 17 %, во второй, более лирической, — целых 28,5 %. Сравним в первой: *Вот холм лесистый, над которым часто / Я сиживал недвижим — и глядел / На озеро, воспоминая с грустью / Иные берега, иные* ***волны,*** — все слова в прямых значениях, разве что одна

стертая синекдоха *волны*; и во второй части: ***младая** роща разрослась, Зеленая* ***семья***; *кусты...* ***как дети, племя младое, незнакомое*** и т. д. Поэтому не будем забывать, что наши выборки, даже более пространные, могут быть не вполне показательны, и работа требует продолжения.

Есть и другая разница между романтическим и реалистическим стилем у Пушкина — это соотношение метафор и метонимий среди слов с переносным значением. Метафор, переносов по сходству, в языке всегда больше, чем метонимий, переносов по смежности; пример мы видели в перечне тропов стихотворения «К морю». Но насколько метафор больше, чем метонимий, — это, по-видимому, зависит от стиля. В романтических «К морю» и «Кавказском пленнике» метафор в 2—2,5 раза больше; в реалистических «Вновь я посетил...» и «Онегине» метафор в целых 4 раза больше, чем метонимий. Индивидуальная это стилевая особенность или общая, предстоит еще исследовать на большем материале. (У Пастернака в «Сестре моей — жизни» метафор в 2,5 раза больше, чем метонимий, у Маяковского в «Облаке в штанах» — в 4,5 раза, правда, эти подсчеты мы делали немного иным способом, чем здесь [Гаспаров 1997, II: 406—409].) Любопытно, что, по мнению Р. Якобсона, наоборот, метафора лежит в основе романтического стиля, метонимия в основе реалистического [Якобсон 1987: 324—338]. Случай Пушкина этому явно противоречит. Впрочем, Якобсон понимал эти слова расширительно, считая метонимией, например, всякое изобилие подробностей.

(Не будем забывать также, что художественная действенность образа — определяемая, конечно, пока лишь субъективно — совсем не прямо связана с его метафоричностью или метонимичностью. Когда в стихотворении «К морю» Пушкин пишет: *Не удалось навек оставить Мне* ***скучный, неподвижный*** *брег*, то, как кажется, метонимический эпитет *скучный* менее выразителен, чем употребленный в прямом смысле *неподвижный* — именно потому, что на общем фоне переносных значений прямое значение выделяется сильнее. Вспоминается пример из прозы: когда в начале «Масок» А. Белого говорится: «а дом Неперепрева прет за заборик: из сизосеризовой выприны “сам” *с пятипалой рукою* и с блюдечком чайным из окон своих рассуждает», то едва ли не самым сильным образом оказывается простейшая *пятипалая рука*.)

Интересное начинается, как всегда, в промежутке между крайностями. 40—50 % тропеичности у Пастернака в «Сестре моей — жизни», почти 50 % у Блока в «Снежной маске» — это тоже неудивительно; еще в нескольких просмотренных стихотворениях раннего Мандельштама и Пастернака в среднем такие же цифры. Но вот Фет уже оказывается неожиданностью: в одном и том же цикле «Мелодии» ранние стихи дают маленький показатель 18 %, почти как у его антипода Некрасова, а поздние почти вдвое больше, 32 % (хотя это и не превосходит уровня романтизма пушкинского времени). Нужно усилие, чтобы понять, что в общеизвестных строках вроде *Друг мой, я звезды люблю — И от печали не прочь... Ты же еще мне милей В тихую, звездную ночь* художественный эффект достигается не подбором слов, а подбором предметов, а в поздних

строках ***Плавно у ночи с чела Мягкая падает*** *мгла*, наоборот, от олицетворений и метафор свободно одно единственное слово *мгла*.

Так же неожиданны оказываются сравнительно скромные показатели тропеичности у авангардистов XX в., от которых, казалось бы, можно было ожидать предельной усложненности. У имажиниста Шершеневича, который проповедовал, что стихи должны быть до предела насыщены «образами» (т. е. метафорами и метонимиями), показатель «образности» в любовной поэме «Крематорий» оказывается практически таким же, как у Блока, а во «Флейте-позвоночнике» Маяковского — ниже, чем в пушкинском «К морю». Чтобы найти у этих и других авторов действительно насыщенные тропами стихи, нужно нарочно выискивать тексты, напоминающие загадки. «Принцип лиризма» у Шершеневича начинается: ***Когда*** *сумерки* ***пляшут присядку / Над паркетом наших*** *бесед, /* ***И кроет звезд десятку*** */ Солнечным* ***тузом*** *рассвет...* — это значит: «когда наши беседы затягиваются до рассветных сумерек, гаснут звезды и встает солнце...» Из 11 слов 6 употреблены в переносном значении — 55 % тропеичности. «Театры» у Маяковского кончаются: ***И лишь*** *светящаяся* ***груша / О тень сломала копья драки, / На ветке*** *лож* ***с цветами*** *плюша /* ***Повисли тягостные*** *фраки*. Это значит: «когда погасли лучи электрических лампочек, плюшевые ложи заполнились фрачной публикой». Из 13 слов 8 — в переносном значении, 60 % тропеичности; Шершеневич, несмотря на все декларации, отстает от своего соперника.

По этим примерам видно, чем на самом деле сложна авангардистская стилистика, — не обилием тропов, а их немотивированностью (или очень скрытой мотивированностью). У Маяковского подмена лучей копьями может мотивироваться сходством по прямизне, а сближение лож с веткой — сходством по горизонтальности, у Шершеневича *кроет тузом* без труда понимается как пересиливает, но уже высказывания «в сумерках идут беседы» и «некто пляшет присядку над паркетом» сходствуют единственно по признаку сосуществования сумерек с беседами, а плясуна с паркетом. По-видимому, это минимальное возможное tertium comparationis — и притом такое, в котором теряется разница между метафорой (сближением по сходству) и метонимией (сближением по смежности), так как смежность тоже есть не что иное, как сосуществование. Вспомним характерную для Пастернака метонимию: *Лодка колотится в сонной груди*, которая значит просто: я еду в лодке, и одновременно у меня колотится сердце. Именно такие специфически пастернаковские метонимии заставили в свое время Р. Якобсона поверить декларациям Пастернака во славу метонимии (в «Вассермановой реакции») и объявить его поэтом метонимии в противоположность Маяковскому — поэту метафоры, хотя количественно у Пастернака, как и у всех, гораздо больше метафор, чем метонимий (хотя и не настолько, как у Маяковского).

Но какие части речи чаще употребляются в переносных значениях? Здесь, кажется, даже не высказывалось никаких интуитивных предположений. Мы сделали подсчеты по первым сотням существительных, прилагательных и гла-

голов наших текстов. Наречия, производные от прилагательных, причислялись к прилагательным, причастия — к глаголам. Непроизводное наречие оказалось в нашем материале употреблено в переносном значении только один раз: *с стеклом и солнцем* ***пополам*** у Пастернака. Для небольших стихотворений, конечно, приходилось ограничиваться тем количеством частей речи, которое в них было, поэтому данные по ним малонадежны и не приводятся. Все показатели тропеичности частей речи округлены до 5 %.

Посчитав, мы видим: доля переносных значений среди существительных чаще бывает — ниже, а среди прилагательных и глаголов — выше. Из 13 стихотворных текстов, по которым были сделаны полнообъемные подсчеты, в пяти показатель тропеичности существительных ниже, чем прилагательных и глаголов («Кавказский пленник», Тютчев, ранний Фет, «Недавнее время», Шершеневич), и еще в трех — по крайней мере, не выше («Евгений Онегин», «Рыцарь на час», Маяковский). Наоборот, только в одном случае показатель тропеичности существительных выше, чем прилагательных и глаголов (Блок), и еще в четырех — выше хотя бы одного из двух других (Державин, Баратынский, поздний Фет, Пастернак). Вероятно, можно сказать: тематической опорой текста (о чем говорилось) являются существительные, они несут главное бремя информации и поэтому предпочтительно сохраняют прямое значение; а другие части речи обеспечивают тропеическую орнаментацию к ним. Иногда можно даже угадать, чем объясняется перевес тропеичности у глаголов или у прилагательных. У Пушкина показатели тропеичности в статической лирике «К морю» больше у прилагательных, чем у глаголов (40 и 30 %); в эпическом повествовании (?) «Кавказского пленника» — больше у глаголов, чем у прилагательных (35 и 45 %); в уравновешенном лироэпическом «Онегине» — поровну (30 и 30 %). У Некрасова в описательной сатире «Недавнее время» показатель тропеичности выше у прилагательных (17 и 13 %), в задумчивой прогулке «Рыцаря на час» — выше у глаголов (12 и 23 %). Впрочем, при нынешней скудости материала догадки такого рода еще преждевременны.

Блок, единственный автор, расшатывающий семантику существительных больше, чем семантику прилагательных и глаголов, делает это, конечно, намеренно — для того, чтобы создать нужную ему картину иллюзорного, зыбкого, невещественного мира. Собственно, прямое значение в «Снежной маске» имеют только две группы существительных — те, которые говорят: была любовь (*лицо*, *глаза*, *поцелуи*, *грусть*), и была она зимой (*снега*, *метели*, *сугробы*), все остальное — переносные выражения, одно сплошное *как бы*. Однако это возможно, по-видимому, только до определенного общего уровня тропеичности — у Блока он, мы помним, около 50 %, небывалый в XIX в., но не такой уж редкий в XX в. У тех поэтов, которые сочиняют стихи-загадки с общим уровнем тропеичности в 70—80 %, отношение к частям речи становится противоположным. В приведенных выше образцах нарочито загадочного стиля Мандельштама, Маяковского и Шершеневича вообще все слова, сохраняющие прямое значение (по которым

реконструируется разгадка) — существительные; единственный прямой глагол в стихотворении Мандельштама — *я видел*, он не входит в загадку, а является (очень традиционным) вступлением к ней.

Особенной изысканностью отличаются случаи, когда одно и то же прилагательное в сочетании с одним смежным существительным имеет значение прямое, а с другим — переносное. Здесь предшественником авангардистов был Пушкин: когда он в стихотворении «К морю» пишет, что Байрон был, *как ты, могущ, глубок и мрачен*, то слово *глубок* применительно к морю имеет прямое значение, применительно к Байрону — переносное, а слово *мрачен* — применительно к морю переносное, а применительно к Байрону прямое. Ср. у Пастернака: *цепь упала змеей гремучею* (переносное, хотя и стертое значение) *в песок, гремучей* (прямое значение) *ржавчиной — в купаву*. Или: *одна из южных мазанок была других южней*, где слово *южный* при первом упоминании воспринимается в прямом значении, а при втором — в переносном. И еще сложнее: *что пожелтелый белый свет с тобой белей белил. И... станет... белей, чем бред..., чем белый бинт на лбу*. В *белей белил*, *белый бинт* прилагательное имеет прямое значение; в *белей, чем бред* — переносное, несмотря на сравнительную степень; а в *пожелтелый белый свет*, который белей одновременно чем белила и чем бред? Для подсчетов это создает дополнительные трудности.

Главная же трудность пока, как кажется, заключается в ином вопросе: как трактовать сравнения? У Державина ода «На взятие Измаила» начинается: *Везувий пламя изрыгает, / Столп огненный во тьме стоит, / Багрово зарево зияет, / Дым черный клубом вверх летит; Краснеет понт, ревет гром ярый, / Ударам вслед звучат удары; / Дрожит земля, дождь искр течет; / Клокочут реки рдяной лавы, — / О Росс! таков твой образ славы, / Что зрел под Измаилом свет!* В контексте этой картины извержения вулкана и *пламя*, и *тьма*, и *зарево* (и т. д.) употреблены в прямом смысле (лишь *столп*, *дождь* и *реки*, видимо, в метафорическом), но сама эта картина есть лишь сравнение при картине взятия Измаила. Причислять эти образы к тропам или нет? Видимо, здесь разделяются два подхода: литературоведческий и лингвистический. Для литературоведа критерий — отношение слова к действительности: если предмет *Везувий* не имеет места в описываемом «реальном мире произведения» (окрестностях Измаила), а упомянут лишь для прибавления выразительности, то его название — такой же троп, как, скажем, *блеск славы*, сравнение есть лишь развернутая метафора. Для лингвиста критерий — отношение слова к набору его зарегистрированных ходовых значений: если слово *Везувий* означает итальянский вулкан, то оно никакой не троп, а что оно попало в сравнение, лингвисту нет дела. Последствия такой разницы в подходах — очень важные: я сказал, что показатель тропеичности у Державина — 36 % (это с лингвистической точки зрения), а с литературоведческой точки зрения, считая метафоричными все слова в сравнениях, он взлетит до 63 %.

И это еще не самый трудный случай: Державин сам говорит, что перед нами сравнение: *О Росс! таков твой образ славы*. А ведь поэт может этого и не сооб-

щать. У Мандельштама стихотворение начинается: *Я слово позабыл, что я хотел сказать. / Слепая ласточка в чертог теней вернется / На крыльях срезанных с прозрачными играть. / В беспамятстве ночная песнь поется. Не слышно птиц. Бессмертник не цветет* и т. д. Где здесь описываемая картина действительности и где прибавления для выразительности? Один литературовед скажет: реальное описываемое событие здесь — *я слово позабыл, что я хотел сказать*, а *чертог теней* и все, что в нем, — оттенение. Другой скажет: нет, здесь параллельно развертываются две картины, забытого слова и загробного мира, перетасовываясь, как на кубистической картине, и обе они равноправны. Что скажет лингвист, я не знаю. В нашем материале такую трудность создавало стихотворение Пастернака «Тоска»: *Для этой книги на эпиграф Пустыни сипли...* и т. д. Мы считали, что здесь перед нами две равноправных картины: с одной стороны, пустыни, джунгли, львы, тигры и т. д., с другой — книга с эпиграфом и со стихами, в которых *качаться продолжает* это зверье. Но обосновать такое решение мы затруднились бы; пожалуй, непосредственное ощущение было: слишком уж много места отведено для этих зверей, чтобы считать их лишь вспомогательным образом.

Пожалуй, пока это единственный критерий, который мы можем предложить: короткие сравнения (безглагольные) считать вспомогательными образами, наравне с метафорами и другими тропами, а длинные сравнения (со своими предикациями) считать самостоятельными картинами, наравне с образами основного текста. Пример из Тютчева, «Твой милый взор...» (тропы и приравненные к ним сравнения выделены полужирным курсивом): *...Твой взор* ***живет*** *и будет* ***жить*** *во мне, / Он нужен ей* <душе>, *как* ***небо*** *и* ***дыханье*** [краткое сравнение]. *Таков горé духов блаженных свет. / Лишь в небесах сияет он, небесный; В* ***ночи*** *греха, на* ***дне*** *ужасной бездны, / Сей чистый огнь, как* ***пламень адский***, *жжет* [пространное сравнение с вставленным в него кратким]. При нашем компромиссном подходе показатель тропеичности этого отрывка — 35 % (8 слов); если никакие сравнения не считать тропами, он упадет до 17 % (4 слова); если же все, даже пространные сравнения считать тропами, он взлетит до 83 % (19 слов). Вспомним, что было замечено о «Хаджи-Мурате»: если два кратких сравнения, встреченных в разобранном отрывке, приравнивать к тропам, то показатель его тропеичности — 2 %, если не считать — то 0.

Можно надеяться, что если предложенный подход к измерению тропов («образности») в тексте найдет поддержку, то общими усилиями принципы таких подсчетов будут уточнены.

«ТЕМНЫЕ» СТИХИ И ЯСНЫЕ СТИХИ: тропы в «Сестре моей — жизни» Б. Пастернака

Что стихи бывают более ясные и более «темные», интуитивно понятно каждому, и обычно при поверхностном рассмотрении стихов между читателями даже не возникает разногласий на этот счет. Особенно когда писатель сам указывает, что с такого-то времени он стремится к неслыханной простоте и понятности. Но сказать, насколько или во сколько раз одно стихотворение яснее или темнее другого, — это, конечно, на одной интуиции невозможно. Здесь нужен анализ, опирающийся на подсчеты. В этом сообщении мы хотели бы сделать пробный шаг в сторону такого анализа.

Стихотворение может быть «темным» по разным причинам. Прежде всего — из-за ослабления связности текста: скачки мысли от предложения к предложению в стихах, как правило, больше, чем в прозе; это отмечалось не раз, хотя по-настоящему еще не исследовалось. Далее — из-за ослабления связности внутри предложения: что пастернаковский синтаксис с его пропусками слов представляет здесь особую сложность, понимали даже первые критики. И наконец, из-за ослабления точности отдельных слов — то есть из-за частого употребления слов в переносных значениях. Это тропы, главные из них — метафоры и метонимии с синекдохами, в меньшей степени — гипербола, ирония, эмфаза и, условно, перифраза. Вот только об этом аспекте сложности стихотворной речи мы и будем говорить: к нему легче подойти с подсчетами.

Конечно, трудности на этом пути огромны. Определить, употреблено ли слово в прямом или в переносном значении, часто очень нелегко. Исследователю приходится на каждом шагу решать для себя вопрос, что перед ним: необычное описание обычного мира или точное описание необычного мира? В традиционной поэзии обычно предполагался первый вариант, и все словосочетания, не укладывавшиеся в бытовой здравый смысл, считались переносными выражениями, тропами — аномалиями на уровне языкового строя. Никто не сомневался, что *пламень сердца* — это любовь (метафора плюс метонимия). В авангардной поэзии часто приходится предполагать второй вариант: поэт-сюрреалист с легкостью представит нам мир, где анатомическое сердце в грудной клетке способно гореть настоящим пламенем. В таком случае перед нами аномалии не на уровне языка, а на уровне образного строя (содержания). Если мы будем считать, что в стихотворении Пастернака «Болезни земли» реальна только картина грозы, а все остальное — переносные описательные выражения, или если мы будем считать, что в нем реально присутствуют (хотя бы в сознании поэта) также столбняк, во-

добоязнь и прочие болезни, то насыщенность стихотворения тропами в первом случае будет заметно больше, а во втором меньше.

Понять стихотворение — значит реконструировать ту картину действительности, которую имеет в виду поэт: так называемый поэтический мир. Реконструируя ее, мы опираемся в первую очередь на слова, употребленные в прямом значении, а потом применительно к этому истолковываем слова, употребленные в переносном значении. Чем больше слов в прямом значении, тем нам легче.

Вот пример — начало стихотворения Пастернака «Душная ночь»: *Накрапывало, — но не гнулись / И травы в грозовом **мешке**, / Лишь пыль **глотала** дождь **в пилюлях**, / **Железо** в тихом **порошке**.* В прямом значении — 7 знаменательных слов из 12: *грозовой* воздух, *травы не гнулись*, *накрапывало*, *тихий дождь* падал в *пыль*. Только это и есть надежная картина. На тропы остается 5 слов из 12, т. е. 40 %: это «показатель тропеичности» данного отрывка. Следующая строфа: *Селенье не **ждало целенья**, / Был мак, как обморок, **глубок**, / И рожь **горела в воспаленьи**, / И в **роже пух и бредил Бог**.* В прямом значении — только 3 слова, *селенье*, *рожь и мак*, три подробности к уже обрисованному пейзажу; на тропы остается 9 слов из 12, т. е. показатель тропеичности — 75 %, почти вдвое выше. И, вероятно, каждый согласится, что первую строфу, несмотря на пилюли и порошки, мы воспринимаем как более простую, а вторую, в которой пухнет и бредит Бог, — как более сложную.

Из 14 знаменательных слов, употребленных заведомо в переносном значении, метафорами являются 8: *мешок* (духота), *глотать пилюли и порошок* (капли дождя падают в пыль и катятся, как пилюли), *ждать целенья*, *гореть в воспаленьи*. Все они без исключения объединены семантикой болезненности. Метонимиями являются четыре слова с той же семантикой: *железо* (железосодержащее лекарство), *пух и бредил Бог* (все мироздание пронизано болезненностью). Два слова совмещают переносное значение с прямым: *глубок* применительно к обмороку — прямое значение (точнее, стершаяся до предела метафора), а применительно к маку — метонимия; *рожа* как растение мальва-просвирняк (по Далю) — прямое значение (точнее, может быть, синекдоха: на степных травах простерлось и мучится мироздание), а как воспаленная рана — метонимия (Пастернак в примечании указывает, что именно это значение — главное). Наконец, одно слово *обморок* употреблено в сравнении, и как трактовать его — спорно: с одной стороны, оно употреблено явно в прямом значении (в отличие от *глубок*), с другой — оно явно не принадлежит к реальному миру описываемого сельского пейзажа, в котором никто в обмороке не лежит. Такие слова в составе сравнений мы просто исключали из подсчетов (с должными оговорками), пока мы не договоримся, как их следует учитывать. Метафорических слов, как мы видим, вдвое больше, чем метонимических; это, по-видимому, нормальная для русского языка пропорция, к этому мы еще вернемся.

Мы видим на маленьком пространстве двух строф: *основные образы*, складывающиеся в *картину* поэтического мира стихотворения, выражены преимущественно словами в прямом значении, а *вспомогательные образы*, складывающиеся в данном случае в *эмоциональную окраску* этого мира, выражены словами в переносном значении, тропами. Мы предупреждали, что в интерпретации возможны разногласия: наверно, кто-нибудь захочет настаивать, что *Бог* у Пастернака тоже основной образ и что мы должны вполне сюрреалистически буквально представлять себе в земле — рожистую рану, а в ней — человековидного Бога, который пухнет и бредит. Думаю, однако, что дальнейшее разворачивание образов в этом стихотворении говорит скорее против такого представления.

Точно так же могут быть сомнения, как трактовать отдельные слова — как прямые значения, метафоры или метонимии. Прежде всего это относится к стертым метафорам и метонимиям. В стихотворении «До всего этого была зима» герои бегут по дрова *в магазин / С восклицаньем: Сколько лет, Сколько зим!* — считать ли *сколько лет* стершейся метафорой или реанимированной? и считать ли метафорой *магазин* в значении *дровяной склад*? Для таких случаев, как *магазин*, мы ввели понятие «малый семантический сдвиг» и не причисляли их к метафорам и метонимиям, чтобы не завышать искусственно их число. Например, *вихрь, зарывшись, **коротел** — зарывшись* (в пыль) — это метафора, а *коротел* буквально значит *укорачивался*, у Пастернака же — *прекращался*: это мы тоже считали малым семантическим сдвигом. Более важное сомнение — в стихотворении «Мучкап»: *Душа — душна, и даль — **табачного** / Какого-то, как мысли, цвета* — почему даль табачного цвета, по сходству (потому что пыльная), или по смежности (потому что дурманящая), то есть метафора это или метонимия? Как кажется, дополнительное слово *цвета* больше говорит в пользу метафоры (потому что пыльная), но настаивать на этом трудно. Таких разногласий может быть много.

Поэтому не следует считать приводимые далее данные окончательными. Скорее это приглашение ко всем желающим заинтересоваться проблемой, попробовать эти трудности на практике, сверить результаты и выработать общую методику, которая поможет исследовать Пастернака, и не только его.

Покамест обследованный по этой методике материал таков. Из Пастернака рассмотрены 50 стихотворений сборника «Сестра моя — жизнь», 20 стихотворений сборника «Близнец в тучах» и 15 стихотворений из других книг. Из Мандельштама около 30 стихотворений — почти исключительно ранних, до 1925 года. Из остальной русской поэзии тоже около 30 стихотворений и отрывков — Державин, Пушкин, Баратынский, Тютчев, Фет, Некрасов, Блок, Маяковский, Шершеневич. Из русской прозы — 5 описательных отрывков из Пушкина, Гоголя, Толстого, Белого и Ремизова, а также два отрывка из Пастернака — из «Детства Люверс» (I, 2) и «Доктора Живаго» (I, 7, 10). Подсчитывались показатели тропеичности: процент переносных словоупотреб-

лений от общего количества знаменательных слов — существительных, прилагательных, глаголов и наречий. Избранные показатели, конечно округленные, приводятся ниже. Ощутимые повышения тропеичности (стилистические кульминации) подчеркнуты.

Проза:	Пиковая дама	3 %
	Мертвые души	6 %
	Петербург	20 %
	Детство Люверс	28 %
	Доктор Живаго	25 %
Поэзия:	Евгений Онегин	30 %
	К морю	40 %
	Марко Якубович	5 %
	Рыцарь на час	15 %
	Снежная маска	50 %
	Флейта-позвоночник	40 %
О. Мандельштам:		
	Золотистого меда…	20 %
	Лютеранин	25 %
	Веницейской жизни	25 %
	Я в хоровод теней…	30 %
	Айя-София	35 %
	Концерт на вокзале	45 %
	Notre Dame	50 %
	1 января 1924	50 %
	Сеновал	60 %
	Реймс — Лаон	80 %

Б. ПАСТЕРНАК

		В целом	*По строфам*	*Содержание*
Импровизация	**1915**:	80 %	75 – 75 – 75 – 85 %;	
	1948:	75 %	75 – 75 – 90 – 60 %	
Душная ночь		65 %	60 – 65 – 60 %	(сушь и болезнь — влажность и страх — поэт)
Дождь		55 %	55 – 60 – 50 %	(дождь — тьма — просветление)
Звезды летом		55 %	45 – 65 %	(страшное — радостное)
Наша гроза		50 %	50 – 50 – 50 – 45 – 55 %	(гроза — цветы — комар —любовь — стихи)
Мучкап		50 %	45 – 65 – 50 %	(пространство — время — тоска)
Мухи мучкапской чайной		45 %	60 – 55 – 60 – 20 %	(преступление — чайная — поэзия — концовка)
Определение творчества		45 %	35 – 50 %	(над шашками — над садом)
Зеркало		35 %	30 – 40 – 50 %	(трюмо — сад — душа)
До всего этого		35 %	50 – 20 – 35 %	(воронье — ветер — снег и боль)
Степь		35 %	50 – 15 – 40 %	(степь — омет — мирозданье)
Сестра моя — жизнь		30 %	20 – 35%	(весна — езда)
Быть знаменитым		45 %	30 – 65 – 40 %	(цель — чего не делать — что делать)
Липовая аллея		25 %	15 – 15 – 30 %	(вступление — аллея — цветенье)
Когда разгуляется		20 %	00 – 20 – 20 – 25 %	(вступление — картина — сравнение — чувство)
Без названия		20 %	45 – 10 – 25 %	(вступление — внешность — чувство)
В больнице		10 %	10 – 05 – 10 – 15 %	(улица — больница — предсмертие — молитва)

Собранного материала, около 150 текстов, достаточно хотя бы для одного очень важного утверждения. Можно сказать, что среди них выделяются две большие группы: тексты средней сложности с показателями около 30—35 % (тропеичность — около трети) и тексты повышенной сложности с показателями около 50 % (тропеичность — около половины). Как кажется, это соответствует интуитивным читательским ощущениям. Тексты с очень низкой и очень высокой тропеичностью редки. Что минимум тропеичности мы обнаруживаем не в стихах, а в прозе, это, конечно, неудивительно: 3 % в «Пиковой даме», 2 % в «Хаджи-Мурате». Минимум тропеичности в стихах — «Песни западных славян» Пушкина, 5 %, почти никаких переносных значений: *У ворот сидел Марко Якубович, / Рядом с ним сидела его Зоя, / А мальчишка их играл у порога* и т. д. Следующая ступень, 10 % тропеичности — только два текста, «Гусар» Пушкина и сатира «Недавнее время» Некрасова; на этом же уровне стоит, как мы видим, «В больнице» Пастернака с его поздним, намеренно упрощенным стилем. Далее нарастание происходит предсказуемо: в реалистической поэзии меньше тропеичности, в романтической больше, в модернистской и авангардистской еще больше. Максимальный показатель — 80 % тропеичности: видимо, дальше текст становится уже совсем непонятным. Этот максимум обнаружен в двух стихотворениях, у Мандельштама и у Пастернака. У Мандельштама это «Реймс — Лаон» 1937 г. — описание готического собора, подчеркнуто стилизованное под загадку: *Я видел озеро, стоявшее отвесно: / С разрезанною розой в колесе Боролись*

рыбы… и т. д. У Пастернака это «Импровизация» 1915 г.: *Я клавишей стаю кормил с руки*… Его мы рассмотрим подробнее.

Содержание стихотворения — большая метафорическая картина: игра на рояле уподобляется кормлению крикливых птиц на пруду; 80 % тропеичности, т. е. из 57 знаменательных слов в собственном значении употреблены только 12. Это слова: *казалось*; *клавиши*; *руки*, *локоть*; *ночь*, *полуночный*, *темно*; и «*люблювас*». Некоторые из них употреблены дважды. Только по ним реконструируется ситуация: ночью поэт, импровизируя за роялем, объясняется музыкой в любви к (присутствующей?) женщине. В конечном счете понимание стихотворения определяется единственным словом *клавиши*: если бы не оно, никакая реконструкция была бы невозможна.

Слова, употребленные в переносном значении, объединены в три семантических поля: герой, кормящий стаю, — 8 слов; ночной пруд с кувшинками (фон) — 14 слов; и птицы с их криками и смертной борьбой (действующие лица) — 23 слова. Черный пруд ассоциируется с роялем, птицы со звучащими клавишами. Особую многозначность имеют начальные слова *хлопанье* (крыльев — и в ладоши) и *плеск* (птиц в пруду — и рукоплескания). Другая возможная связь реального и метафорического плана — странно пылающие кубышки с дегтем в III строфе: может быть, это в блестящей поднятой крышке рояля отражаются свечи, зажженные над клавишами (?). Наконец, третья связь — отмечалось, что лексическая кульминация стихотворения, *птицы из породы люблювас*, обыгрывает созвучие слов *liebe dich* и *лебеди* — при этом лебеди остаются не названы! Доля переносных словоупотреблений по строфам почти не меняется: 75—75—75—85 %. Легкий подъем в конце дополнительно подчеркивается тем, что в двух последних строфах появляются, так сказать, метафоры в метафоре: слова в переносном значении (ночь) *полоскалась в гортанях* (запруд), *пылали кубышки дегтем* и *обглодано* (дно у лодки).

Стихотворение, как известно, было переработано для издания 1948 г. Показатель тропеичности стал 75 %, ненамного ниже. Однако новая редакция кажется яснее по трем причинам. Во-первых, заглавие стало «Импровизация на рояле»: рядом с указанием на клавиши-птиц появляется указание на рояль-пруд. Во-вторых, исчезает необычное слово *люблювас*, зато появляются прямо названные лебеди: метафорические птицы становятся конкретнее. В-третьих, и в главных, в последней строфе появляются слова в прямом, непереносном значении, дополнительно мотивирующие связь реального и метафорического плана: *и было охвачено тою же самой тревогою сердце*, а осложняющие *гортани запруд* и *кубышки с дегтем* исчезают. Из-за этого конец стихотворения оказывается не усложненным, а облегченным: максимум тропеичности приходится на предпоследнюю строфу, а минимум на последнюю: 75—75—90—60 %. Это разрешение стилистического напряжения и позволяет, вероятно, ощущать переработанную редакцию как более ясную по сравнению с первоначальной — не за

счет снижения метафоричности, а за счет ее композиционного распределения. Такая же композиция присуща и другим стихам.

Если ранняя «Импровизация» — это максимум тропеичности у Пастернака, то позднее «В больнице» — минимум. Из 135 слов в переносном значении употреблены только 13, причем по большей части это очень стертые метафоры вроде *нырнула огнями во мрак*. По нескольку строф подряд проходят без единого тропа: *Его положили у входа, / Все в корпусе было полно. / Разило парами иода / И с улицы дуло в окно*… и т. д. Резко выделяются сгущения только в двух строфах: где клен отвешивал веткой прощальный поклон и где Бог жаркими руками держит человека и прячет в футляр (там же — 2 из 5 сравнений: *как изделье*, *как перстень*; входит ли *футляр* в состав сравнения, зависит от постановки запятой). Ясно, что это совсем другая поэтика тропов. Впрочем здесь возникает важное сомнение. Настойчивый прием, четырежды повторяющийся в «В больнице», — это строчки с перечнями подробностей: *К палатам, полам и халатам*; *Панели, подъезды, зевак*; *Постели, и люди, и стены, Ночь смерти и город ночной*. Р. Якобсон, утверждавший, что в основе поэтики Пастернака — метонимия, сказал бы, что и эти слова метонимичны: палаты, полы и халаты суть метонимии больницы. Если принять такую трактовку, то показатель тропеичности поднимется до 17 % — тоже довольно скромная цифра. Однако нам кажется, что для такой метонимической трактовки нет достаточных оснований.

Показатели остальных стихотворений Пастернака располагаются между этими двумя крайностями, 80 % и 10 %. Общая последовательность постепенного снижения показателей тропеичности в таблице, как кажется, не противоречит интуитивным ощущениям большей или меньшей темноты и ясности стихотворений. Неожиданности возможны: например, «Зеркало», содержание которого вызывало целые дискуссии, имеет лишь показатель среднего уровня сложности — 35 %. Видимо, это значит, что сложность «Зеркала» порождается не метафоричностью, а иными причинами — может быть, ослаблением связности текста между предложениями и строфами. Точно так же и последнее стихотворение «Сестры моей — жизни», «Конец» («Наяву ли все…»), имеет показатель 35 %, а ощущается как сложное: тоже из-за ослабления связности (после сокращения раннего варианта). Сходным образом и стихотворение Мандельштама «Веницейской жизни…» небогато тропами, но ощущается темным из-за ослабленной межфразовой связности.

Разница между ранней «Сестрой моей — жизнью» и поздним «Когда разгуляется» сразу бросается в глаза: в ранних стихах показатель почти ни разу не спускается ниже среднего (треть слов, 30—35 %), в поздних почти ни разу не дотягивает до этого среднего. Исключения в обоих случаях единичны. В «Сестре моей — жизни» это стихотворение «Подражатели» (в котором средняя строфа совсем свободна от тропов). В «Когда разгуляется» — программное стихотворение «Быть знаменитым некрасиво», где в половине строф доля тропов сильно повышена: *любовь пространства*, *будущего зов*, *пробелы в судьбе* и т. п. Это

один из не очень частых случаев, когда распределение тропов по тексту имеет явное значение стилистического курсива. Еще более яркий случай — противоположный: когда в стихотворении резко выделяется не сгущение, а разрежение тропов: так, в стихотворении «Степь» начало и конец показывают высокую тропеичность, а между ними врезаются строфы про омет (выделенные также и ритмом), почти свободные от тропов. А в «Мухах мучкапской чайной» столь же резким разрежением тропов выделена концовка — это как будто разрешение утихающей душевной муки героя.

Можно заметить любопытную подробность. Программа *неслыханной простоты*, обозначившая перелом от раннего к позднему стилю Пастернака, была, как известно, декларирована в стихотворении «Волны». Однако мы видели, что показатель тропеичности этого длинного стихотворения — 40 %, что совсем немало, а в других стихотворениях «Второго рождения» иногда и выше: объявить программу простоты было легче, чем сразу начать соблюдать ее. Но если мы подсчитаем показатели тропеичности отдельно для 11 частей, на которые разделено это длинное стихотворение, то увидим: показатель программного (9-го) отрывка — лишь 28 %; вместе с двумя следующими отрывками (показатель — 25 %) он образует ощутимо облегченную концовку-вывод стихотворения: стиль соответствует содержанию. (А максимальные показатели приходятся на 6-й отрывок, о небосводе, шагающем с котомкой, и на непосредственно предшествующий 8-й отрывок, о *дали социализма*, что тоже небезынтересно.)

Композиционные показатели тропеичности могут быть полезны при анализе отдельных стихотворений, но сколько-нибудь отчетливые общие закономерности здесь, как кажется, не выявляются. Можно заметить, что тропеические сгущения чаще возникают в концовках, немного реже в середине стихотворений и явно избегаются в начале. Это понятно: автор старается в начале стихотворения представить читателю свой художественный мир в легко воспринимаемом виде, а уже потом начинает его усложнять и украшать.

Некоторые стихотворения «Сестры моей — жизни» в поздние годы перерабатывались. При этом, конечно, тропеичность понижалась, но, как и в «Импровизации», не очень значительно: «Мучкап» — с 50 % до 40 %, «Сестра моя — жизнь...» — с 30 % до 25 %. В «Мучкапе» упростилось начало, в «Сестре моей...» — основная часть (строфы про *разлаявшийся* тормоз и канапе). Переработки были очень локальные и едва ли не по прямым указаниям редакторов.

Наконец, последнее, о чем необходимо сказать: каково среди тропов соотношение метафор, метонимий и всего остального? Р. Якобсон, как известно, поверив статье «Вассерманова реакция», утверждал, что Пастернак — метонимический поэт, вопреки общей тенденции поэзии к метафорическому стилю. Так можно было сказать только при очень расширительном понимании того, что такое метонимия: к точному количеству тропов, называемых метонимиями, это отношения не имеет. Мне пришлось еще десять лет назад отметить, что доля метонимий в «Сестре моей — жизни» у Пастернака меньше, чем в «Ленине» у Маяковского [Гаспаров 1997, II: 406—409]. Новые подсчеты это только подтверждают. В рассмотренных стихотворениях «Сестры моей — жизни» на метонимии с синекдохами приходится только треть тропов, в «Когда разгуляется» — и того меньше, только четверть. Может быть, эта убыль тоже значима. Больше всего метонимий в стихотворениях «Наша гроза» и «Звезды летом» (*...по просьбе Губ, волос и обуви, Подолов и прозвищ*), или в «Мучкапе». Но методика выявления и различения метафор и метонимий еще мало разработана, спорных случаев много, поэтому подробнее говорить об этом сейчас мы не решаемся; а сверить конкретные наблюдения было бы очень интересно.

Если общими усилиями исследователей стиха будет выработана согласованная методика опознания тропов в тексте, это, я надеюсь, позволит гораздо точнее исследовать стилистику Пастернака, и не только его. Тогда, может быть, мы с большей уверенностью сможем говорить, что «Импровизация» не просто сложнее, чем «В больнице», а сложнее в восемь раз.

Вот еще некоторые примеры.

ДОЖДЬ

Она со мной. ***Наигрывай*** (МФ), *Лей,* ***смейся*** (МФ), *сумрак* ***рви*** (МФ), *Топи, теки* ***эпиграфом*** (МФ) *К такой, как ты, любви!* — 4/9 = 45 %: радуйся, радуйся, просветляй, будь знаком.

Снуй (МФ) ***шелкопрядом тутовым*** (МН) *И бейся об окно.* ***Окутывай, опутывай*** (МФ), *Еще не* ***всклянь*** (МФ) *темно!* — 6/9 = 65 %: протягивай струи-нити, отделяй от мира, совершенно [до краев].

Ночь (МФ) *в полдень, ливень,* — ***гребень*** (МФ) *ей! На* ***щебне*** (МН), *взмок — возьми! И — целыми деревьями В* ***глаза****, в* ***виски*** (МН), *в жасмин!* — 5/12 = 50 %: тьма, струи, дорожка, окно.

Осанна тьме ***египетской*** (Г)*!* ***Хохочут, сшиблись, — ниц*** (МФ)*! И вдруг* ***пахнуло выпиской*** (МФ) *Из* ***тысячи*** (Г) ***больниц*** (МФ). — 8/11 = 75 %: радуют (МН?), сливаются, падают, почувствовалось облегчение.

Теперь бежим ***сощипывать*** (МФ), *как* ***стон*** (МФ) *со* ***ста*** (Г) *гитар, Омытый* ***мглою*** (МН) ***липовой*** (МН) *Садовый* ***Сен-Готард*** (МФ). — 6/11 = 50 % (55 %): присваивать, дождем на липах, аллея; музыка.

Всего: 29/52 = 55 %: дождь — тьма — просветление (55—60—50 %).

ЗВЕЗДЫ ЛЕТОМ

Рассказали (МФ) *страшное,* ***Дали точный адрес*** (МФ). ***Отпирают, спрашивают,*** *Движутся, как в театре.* — 6/9 = 75 %: раскрывают будущее (предложено О. Кушлиной)?

Тишина, ты — лучшее, Из всего, что слышал. Некоторых мучает, Что летают мыши. — 0/6 = 0 % (слабая связность!).

Июльской ночью слободы Чудно ***белокуры*** (МФ). *Небо в* ***бездне поводов*** (МН), *Чтоб* ***набедокурить*** (МФ). — 4/9 = 45 %: светлы, от зависти к земле радо навредить.

Блещут, дышат радостью, ***Обдают*** (МФ) *сияньем На таком-то* ***градусе И меридиане*** (МН). — 3/7 = 45 %: освещают, в таком-то месте.

Ветер розу ***пробует*** *Приподнять* ***по просьбе*** (МФ) ***Губ, волос и обуви, Подолов и прозвищ*** (МН). — 7/10 = 70 %: по желанию женщин.

Газовые, ***жаркие*** (МН), ***осыпают*** (МФ) *в* ***гравий*** (МН) *Все, что им* ***нашаркали****, Все, что* ***наиграли*** (МФ). — 5/6 = 85 %: яркие, роняют на садовые дорожки, все, что узнали.

Всего: 25/47 = 55 %: страшное — радостное (45 — 65 %).

НАША ГРОЗА

Гроза, как жрец, ***сожгла*** (МФ) *сирень И* ***дымом жертвенным*** (МФ) *застлала Глаза и тучи.* ***Расправляй*** *Губами* ***вывих*** (МФ) *муравья. / Звон* (МН) *ведер* ***сшиблен набекрень*** (МФ). *О, что за* ***жадность*** (МФ): ***неба*** (МН) *мало?! В канаве* ***бьется сто сердец*** (МН-Г). *Гроза* ***сожгла*** (МФ) *сирень, как жрец.* — 13/27 = 50 %: испарения после грозы, целуй жертвенное животное, вода течет из переполненных небесным дождем ведер, мир оживает.

В эмали (МФ) — *луг. Его* ***лазурь*** (МН), *Когда бы зябли, —* ***соскобли-ли*** (МФ). *Но даже зяблик не спешит* ***Стряхнуть*** (МФ) ***алмазный*** (МфМн) ***хмель*** (МН) *с души. / У кадок пьют еще* ***грозу*** (МН) *Из сладких* ***шапок*** (МФ) ***изобилья*** (МН), *И клевер* ***бурен*** (МН) *и багров В бордовых* ***брызгах маляров*** (МФ). — 12/23 = 50 %: капли, отражающие небо, похожи на эмаль, лед и алмазы; освободиться от восторга, пьют дождевую воду, обильную пену, клевер, как брызги красной краски

К малине ***липнут*** (МФ) *комары. Однако ж* ***хобот*** (МФ) ***малярийный*** (МН), *Как раз сюда вот,* ***изувер*** (МФ), *Где* ***роскошь*** (МН) ***лета*** (МН) *розовей?! / Сквозь блузу* ***заронить*** (МФ) *нарыв И сняться* ***красной*** (Г) *балериной? Всадить* ***стрекало*** (МФ) ***озорства*** (МН), *Где кровь как мокрая листва?!* — 10/21 = 50 %: садятся на, хоботок комара, изверг, тело розовее, чем все летнее; укусить, жало озорника.

О, верь ***игре*** (МФ) *моей, и верь* ***Гремящей*** (МН) *вслед тебе* ***мигрени*** (МН)*! Так* ***гневу*** (МН) *дня судьба* ***гореть*** (МФ) ***Дичком*** (МН) *в черешенной коре. / Поверила? Теперь, теперь Приблизь лицо, и, в* ***озареньи*** (МН) ***Святого*** (МФ) *лета твоего* ***Раздую*** *я* ***в пожар*** (МфМн) *его!* — 9/20 = 45 %: ухаживанье, сильному биению крови, злобе комара, болеть, привоем, счастьи, счастливого, разожгу страсть

Я от тебя не утаю: Ты прячешь губы в ***снег*** (МФ) *жасмина, Я чую на моих тот* ***снег*** (МФ), *Он* ***тает*** (МФ) *на моих во* ***сне****. / Куда мне радость деть мою? В стихи, в* ***графленую осьмину*** (МН)*? У них* ***растрескались уста*** (МН) *От* ***ядов*** (МФ) ***писчего листа*** (МН) */ Они, с* ***алфавитом*** (МФ)

в борьбе, Горят румянцем на тебе. — 12/22 = 55 %: белые лепестки не преграда, в опьянении (мечте?), на бумагу, жар страсти, соблазн поэзии, со словесным выражением

Всего: 56/113 = 50 %: гроза — цветы — комар — любовь — стихи (50—50—50—45—55 %).

МУЧКАП

Душа (МН) — ***душна*** (МН), *и даль —* ***табачного*** *Какого-то, как мысли,* ***цвета*** (МфМн). *У мельниц — вид села рыбачьего:* ***Седые*** (МФ) *сети и* ***корветы*** (МфМн). — 6/13 = 50 %: человек испытывает удушье, дурманно (МФ)-пыльная (МН) даль, солено-серые, мачты.

Чего ***там*** (МН) *ждут, томя картиною Корыт,* ***клешней*** (С) *и* ***лишних*** (МФ) *крыльев, Застлавши слез* ***излишней*** (МФ) ***тиною*** (МФ) ***Последний*** (МН) *блеск на рыбьем* ***рыле*** (МФ?) — 7/16 = 45 %: я (жду) раков, бесполезных, муть, умирающей (рыбы) морда.

Ах, ***там*** (МН) *и* ***час скользит*** (МФ), *как камешек Заливом,* ***мелью*** (МФ) ***рикошета*** (МН)*! Увы, не тонет, нет, он там еще,* ***Табачного****, как мысли,* ***цвета*** (МФ). — 6/11 = 55 %: время, мучительно движется от твердого, как камешек, к дурманно (МФ)-пыльному (МН), как в первой строфе.

Увижу нынче ли опять ее? До поезда ведь час. Конечно! Но этот ***час*** (МН) ***объят*** (МФ) *апатией* ***Морской, предгромовой*** (МФ)***, кромешной*** (МН). — 5/10 = 50 %: состояние напряженной, мрачно-адской тоски.

Всего: 24/50 = 50 %: пространство — время — тоска (45 — 65 — 50 %).

Сравни с вариантами 1956 г.:

Чего там ждут, томя картиною Тоскливой дали ***без исхода*** (МН)*! Чего там с грустью беспричинною Ждут точно у моря погоды?* (отмечено О. Кушлиной). – 1/11 = 10 %: безысходной = безнадежной.

Крылатою (МФ) *стоянкой* ***парусной*** (МН) *Застыли мельницы в селеньи, И все полно тоскою* ***яростной*** (МН) *Отчаянья и нетерпенья.* — 3/11 = 25 %: рождающая ярость тоска кораблей с парусами-крыльями.

ЗЕРКАЛО

В трюмо испаряется чашка какао, Качается ***тюль*** (МН), *и прямой Дорожкою в сад, в бурелом и хаос К качелям* ***бежит*** (МФ) *трюмо.* — 2/14 = 15 %: занавеска, отражает путь.

Там сосны враскачку воздух ***саднят*** (МФ) *Смолой; там по* ***маяте*** (МН) ***Очки*** (МФ) *по траве* ***растерял*** (МФ) *палисадник, Там* ***книгу читает*** (МФ) *Тень.* — 6/12 (без *там*) = 50 %: болезненно раздражают, по зною, пятна солнца, как отблески при чтении.

И к заднему плану, во **мрак** (Г), *за калитку, В степь, в запах* **сонных** (МН) **лекарств** (МФ) **Струится** (МФ) *дорожкой, в сучках и в улитках мерцающий жаркий* **кварц** (МН). — 5/15 = 35 %: наводящий сон, вьется, песок.

Огромный сад **тормошится** (МФ) *в зале В трюмо — и не бьет стекла! Казалось бы, все* **коллодий залил** (МФ) *С комода до шума в* **стволах** (МН). — 4/13 = 30 %: колышется отражением, фотографически закрепляет, в деревьях.

Зеркальная все б, казалось, **нахлынь** (МФ) *Непотным льдом* **облила** (МФ), *Чтоб сук не горчил и сирень не пахла,* **Гипноза** (МФ) **залить** (МФ) *не могла.* — 4/13 = 30 %: зеркало-потоп, сохраняет, навести сонное опьянение.

Несметный (МФ) *мир* **семенит** *в* **месмеризме** (МФ), *И только ветру* **связать** (МФ), *Что* **ломится** (МФ) *в жизнь и ломается в* **призме** (МФ) *И радо играть в слезах.* — 6/13 = 45 %: огромный, животрепещет в зеркале, объединяет, оживает, край зеркала, как преломляющая слеза.

Души не **взорвать** (МФ), *как* **селитрой** (МН) *залежь, Не* **вырыть** (МФ), *как заступом клад. Огромный сад* **тормошится** (МФ) *в зале В трюмо — и не бьет стекла.* — 4/14 = 30 %: не раскрыть, как порохом, животрепещет.

И вот в **гипнотической** *этой* **отчизне** (МФ) *Ничем мне* **очей** (МН) **не задуть** (МФ). *Так после дождя проползают слизни Глазами статуй в саду.* — 4/4 (без учета последующего сравнения) = 100 % (!!!): фиксирующая природа поэта, зрение оживает.

Шуршит (МФ) *вода* **по ушам** (МН) *и, чирикнув, На* **цыпочках** (МФ) *скачет чиж. Ты можешь им выпачкать губы черникой, Их* **шалостью** (МН) **не опоишь** (МФ). — 5/13 = 40 %: шумит в ушах, легко, оживанием чувств не загипнотизируешь.

Огромный сад **тормошится** (МФ) *в зале,* **Подносит** *к трюмо* **кулак** (МФ), **Бежит** (МФ) *на качели,* **ловит, салит, Трясет** (МФ) — *и не бьет стекла!* — 7/14 = 50 %: колышется отражением.

В с е г о: 47/125 = 35 %: трюмо — сад — душа (30—40—<u>50</u> %).

ДО ВСЕГО ЭТОГО БЫЛА ЗИМА

В **занавесках кружевных** (МН) Воронье. **Ужас** (МН) *стужи уж и в них Заронен.* — 3/6 = 50 %: окна.

Это кружится **октябрь** (МН), *Это* **жуть** (МН) *Подобралась на когтях К этажу.* — 2/6 = 35 %: вороны (или: Это **кружится** (МН) октябрь, Это **жуть** (МН) **Подобралась** на **когтях** К этажу. — 4/6 = 65 %).

Что ни **просьба**, *что ни* **стон** (МФ?), *То, кряхтя,* **Заступаются** (МФ) шестом За **октябрь** (МН). — 4/6 = 65 %.

Ветер за **руки схватив** (МФ), *Дерева* **Гонят** (МФ) *лестницей с квартир По дрова.* — 3/8 = 35 %

Снег валится, и с колен — В магазин С восклицаньем: Сколько лет, Сколько зим! — 0/7 = 0.

Сколько раз он рыт и бит, Сколько им Сыпан зимами с копыт **кокаин** (МфМн)! — 1/6 = 15 %.

Мокрой **солью** (МФ) *с облаков и с* **удил** (МН) **Боль,** *как пятна с башлыков,* **выводил** (МФ). — 4/8 = 50%.

В с е г о: 17/44 = 35 %: воронье — ветер — снег — боль (50—20—35 %).

СЕСТРА МОЯ — ЖИЗНЬ

Сестра (МФ) *моя — жизнь, и сегодня* **в разливе Расшиблась** (МФ) *весенним дождем обо всех. Но люди* **в брелоках** (МН) *высоко брюзгливы И вежливо* **жалят** (МФ), *как змеи в овсе.* — 5/15 = 35 %.

У старших на это свои есть резоны. Бесспорно, бесспорно смешон твой резон, Что в грозу лиловы глаза и газоны И пахнет сырой резедой **горизонт** (МН). — 1/14 = 7 %.

Что в мае, когда поездов расписанье Камышинской веткой читаешь в купе, Оно **грандиозней** (МФ) *святого писанья И черных от пыли и* **бурь** *канапе.* — 2/14 = 15 %.

Что только **нарвется, разлаявшись** (МФ), **тормоз** (МН) *На мирных сельчан в* **захолустном** (МН) **вине** (МФ), *С* **матрацев** (МН) *глядят, не моя ли платформа, И солнце, садясь,* **соболезнует** (МН) *мне.* — 7/13 = 55 %.

И в третий **плеснув** (МФ), **уплывает** (МФ) *звоночек Сплошным извиненьем: жалею, не здесь. Под шторку несет* **обгорающей** (МН) *ночью, И* **рушится** (МФ) *степь со* **ступенек к звезде** (МН). — 6/14 = 45 %.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фатаморганой любимая спит Тем часом, как **сердце** (МН), **плеща** (МФ) *по площадкам, Вагонными дверцами* **сыплет** (МФ) *в степи.* — 3/15 = 20 %.

В с е г о: 24/85 = 30 %: весна — езда, 20 — 35 %.

БЫТЬ ЗНАМЕНИТЫМ НЕКРАСИВО

Быть знаменитым некрасиво. Не это **подымает ввысь** (МФ). *Не надо заводить архива, Над рукописями* **трястись** (МФ). — 3/8 = 35 %: придает величия, беречь.

Цель творчества — самоотдача, А не шумиха, не успех. Позорно, ничего не значa, Быть **притчей на устах** (МФ) *у всех.* — 2/9 = 20 %: знаменитым

Но надо жить без **самозванства** (МФ), *Так жить, чтобы в конце концов* **Привлечь** *к себе* **любовь пространства** (МФ), **Услышать будущего зов** (МФ). — 7/12 = 60 %: самовозвеличенья, слиться с мирозданием.

И надо **оставлять пробелы** (МН) *В судьбе, а не среди бумаг,* **Места и главы** (МН) *жизни целой* **Отчеркивая на полях** (МН). — 6/11: освобождаться от лишнего = 55 %.

И **окунаться** (МФ) *в неизвестность, И* **прятать** *в ней свои* **шаги** (МФ), *Как прячется в тумане местность, Когда в ней не видать ни зги.* — 3/4 (без учета последующего сравнения) = 75 %: оставаться неизвестным.

Другие по ***живому*** (МФ) *следу* ***Пройдут*** *твой* ***путь*** (МФ) *за пядью пядь, Но пораженья от победы Ты сам не должен отличать.* — 3/11 = 25%: вслед, будут последователями.

И должен ни единой ***долькой*** (МН) *Не отступаться от* ***лица*** (МФ), *Но быть* ***живым, живым*** *и только,* ***Живым*** (МФ) *и только до конца.* — 5/10: ничуть, от сути, настоящим = 50%.

Всего: 29/65 = 45%: цель — чего не делать — что делать (30—65—40%).

ОТ КОМПОЗИЦИИ СБОРНИКА К КОМПОЗИЦИИ ЦИКЛА: «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака

Ранние стихи Бориса Пастернака составили, как известно, вышедший в 1914 г. сборник «Близнец в тучах», куда вошло 21 стихотворение с предисловием Н. Асеева, очень мало касавшимся содержания книжки [Пастернак 1914]. Потом, в 1928 г., подготавливая к изданию книгу «Поверх барьеров» (вторую под таким заглавием), Пастернак переработал часть стихов этого сборника для вступительного раздела новой книги, получившего в ней заглавие «Начальная пора». По переработке отдельных стихотворений уже опубликован ценнейший текстологический материал с обобщающей характеристикой направленности творческого интереса Пастернака: «По мере вымарок и замены одного слова другим образы внешнего мира, истинные события и реальные переживания все дальше уходят от истинного своего первообраза. Эти вычеркивания производились из соображений точности силы выражения, но они также отвечали внушениям внутренней сдержанности, не позволяющей обнажать слишком откровенно лично испытанное и не вымышленно бывшее» [Пастернак Е. 1970: 127; Пастернак 1989, I: 638, 728—729]. Другая сторона переработки — композиционная — не была еще предметом рассмотрения; на ней мы и попробуем сосредоточить внимание.

Главная разница между композицией этих подборок ранних стихов Пастернака определяется разницей между отдельным сборником и циклом внутри сборника. Отдельное издание по самой форме своего книжного существования является целым, воспринимается как целое и поэтому может позволить себе роскошь делиться на части, на циклы стихов, все равно, выделенные в оглавлении или не выделенные. Раздел же внутри сборника сам является частью внутри целого, и поэтому ему противопоказано дробиться на еще более мелкие части — наоборот, он использует все средства, чтобы внутренне скрепиться и подчеркнуть свою замкнутую целостность.

В «Начальной поре» 14 стихотворений, из них первые три взяты не из «Близнеца в тучах», а из первой публикации Пастернака в альманахе «Лирика»; остальные 11 — из «Близнеца», причем не в той последовательности, в какой они идут в «Близнеце»: уже это показывает, что композиция переработки была особо продумана Пастернаком. Первое стихотворение — «Февраль», последнее — «Зимняя ночь», середина приходится между стихотворениями «Все наденут сегодня пальто» и «Сегодня с первым светом встанут». Случайна или не случайна эта перекличка словом «сегодня», трудно сказать. Во всяком случае, она связы-

вает здесь в серединной точке две сквозные темы «Начальной поры» — любовь и творчество и две сквозные эмоции цикла — грусть и пафос. Композиционное единство «Начальной поры» достигается прежде всего простейшим способом: стихотворения, подчиненные этим двум темам и эмоциям, располагаются, чередуясь через одно. Сбой в этой последовательности — только в одном месте.

Просмотрим порядок стихотворений в «Начальной поре». Первое стихотворение — «Февраль. Достать чернил и плакать!»: любви еще нет, но грусть уже есть (*сухая грусть на дне очей, стихи навзрыд*). Второе — «Как бронзовой золой жаровень»: вместо февраля здесь лето, вместо грусти — торжественность (*миры расцветшие висят*); тема — творчество: висят миры возле свечи поэта, и он входит в тайну ночи. Следующее стихотворение — «Сегодня мы исполним грусть его...»: опять грусть, опять если не февраль, то март, опять вместо загорода — город; любви по-прежнему еще нет в стихотворении, но ее намечают и отдельные мотивы (*встречи, окно с мечтой смятенною азалий*), и стихотворный размер (5-ст. ямб, как потом в любовном стихотворении «Сон»).

Следующее стихотворение, уже из «Близнеца в тучах» — «Когда за лиры лабиринт...»: никакой грусти, торжественность, вселенский размах, герой — даже не поэт-творец, а бог-творец (*Я — свет. Я тем и знаменит, / Что сам бросаю тень*), мир — лишь тень бога-поэта. Затем «Сон» — обратное качание маятника: грусть, увядание, таянье, темный рассвет и уже любовь и любимая женщина в чужой толпе. За ним — «Я рос. Меня, как Ганимеда...». Здесь мы видим первое скрещение двух тем: основная тема — отталкивание от горестей и взлет к Богу, второстепенная — встреча в небе с отпевшей себя любовью. Дальше — опять любовь и грусть, и не на небе, а на дождливой земле: «Все наденут сегодня пальто». Следом опять взлет в небо, но уже не для встречи с любовью, а только для творчества: «Сегодня с первым светом встанут…», где предстоит пройти горизонт, *как рашпилем*. После этого — опять любовь и опять грусть разлуки, только сильней и порывистей: «Вокзал, несгораемый ящик...». Затем — «Венеция» и «Зима», перебой в четком чередовании тем творчества и любви: здесь нет сколько-нибудь отчетливо ни той ни другой, здесь говорится скорее о самостоятельном оживлении, одухотворении мира. Венеция из *каменной баранки* превращается в женщину, бросающуюся в канал (скорбное напряжение продолжается), а зимняя ночь звучит, как морская раковина, но мнимо (*За стаканчиками купороса / Ничего не бывало и нет*), напряжение разряжается.

Приближается конец раздела. «Пиры» — это второе скрещение тем любви и творчества, незадолго перед концом (как первое «Я рос. Меня, как Ганимеда...» было вскоре после начала). В завязке стихотворения — горечь вообще и горечь любовных измен в частности, обстановка — творческая (*исчадья мастерских*), в итоге — рождение стиха: *как детский поцелуй, спокойно дышит стих*. Следующее, предпоследнее, стихотворение — «Встав из грохочущего ромба...», где темы любви вовсе нет, а есть только тема творчества, напева, наития, причем с космическим размахом: поэт — подобье севера и песенный его голос, случайно взятый напрокат стихией. Этим размахом стихотворение из конца раздела перекликается со стихотворением из начала раздела — «Когда за лиры лабиринт...» и его образом поэта-бога.

После предпоследнего стихотворения о творчестве естественно ожидать, что последнее будет о любви. И действительно, это «Зимняя ночь» с ее максимально конкретным фоном, напряженностью эмоции и трагическими недоговорками: *Это — барский дом, и я в нем гувернером, Память, не ершись! Тот удар — исток всего. До остального, Милостью ее, теперь мне дела нет*. Замечательно, что все эти приметы появляются в «Зимней ночи» только при переработке для «Начальной поры». В ранней редакции это было самое мирное, усталое и сонное стихотворение «Близнеца в тучах». Теперь, заняв заметное концовочное положение, «Зимняя ночь», во-первых, перекликается по сходству с начальным стихотворением раздела, с «Февралем», и его *стихами навзрыд*, во-вторых же, своим накалом оно образует опору для перехода от «Начальной поры» к следующему разделу сборника 1929 г., «Поверх барьеров», страстному и динамичному, чего, конечно, не могло быть у концовочного стихотворения в отдельном издании.

Заметим, что не в плане тематики, а в плане стилистики подготовка к огрубленному футуристическому стилю «Поверх барьеров» тоже начинается лишь во второй половине «Начальной поры» и никак не раньше. Это *размокшая каменная баранка* и *шлендающие волны* «Венеции», домашняя игра в «*море волнуется*» в «Зиме», *булки фонарей* (дважды) и *пышки крыш* в «Зимней ночи». Все эти образы, конечно, были немыслимы в стилистике «Близнеца в тучах» и появились только в переработке для издания 1929 г. В первой половине «Начальной поры» стилистическая правка гораздо скромнее и сводится к снятию излишних (на поздний вкус) красивостей: ночной *Эон*, *похмелья акриды*, вокзальные *beau monde* и *mortuum caput*. А образная правка в первой половине «Начальной поры» не столько подчеркивает, сколько, наоборот, сглаживает остроту эмоций и гиперболичность картин: убавлена грусть в «Феврале» (было: *Где грусть за грустию обрушит / Февраль в бессоницу очей*), убавлена в «Я рос. Меня, как Ганимеда...», изъят из грусти городской пейзаж в «Сегодня мы исполним грусть его...», снят в «Зиме» вырывающийся в ночь истерзанный близнец, снят в «Сегодня с первым светом встанут...» другой близнец, изнемогший, как Христос (*О, запрокинь в венце наносном / Подрезанный лобзаньем лик*); даже самообожение в «Когда за лиры лабиринт...» скромнее, чем восхождение к объективному божеству в ранней редакции, а «Венеция», где основным содержанием первоначальной редакции было: *Очам и снам моим просторней / Сновать в туманах без меня*, стала при переработке стихотворением на совершенно другую тему.

Это сглаживание образных и эмоциональных крайностей — тоже забота о внутренней однородности «Начальной поры». Она доходит до того, что у Пастернака появляются переклички с таким неожиданным автором, как Майков. Всем известная концовка переработанного «Вокзала» (*И вот уже сумеркам не-*

втерпь, / И вот уж, за дымом вослед, / Срываются поле и ветер, — / О, быть бы и мне в их числе!) имитирует концовку хрестоматийного стихотворения Майкова «Ласточки»: *И вот — их гнездо одиноко! / Они уж в иной стороне — / Далеко, далеко, далеко... / О, если бы крылья и мне!* Пастернак был великий поэт и именно поэтому не боялся банальностей, в отличие от многих своих поклонников.

Таким образом, в позднем, сокращенном и переработанном «Близнеце в тучах», т. е. в «Начальной поре», композиция служит созданию однородности — две основные темы переплетаются, чередуясь через стихотворение. В подлинном же «Близнеце в тучах», в сборнике 1914 г., принцип композиции совершенно иной. Здесь две темы не переплетаются, а, наоборот, разделяются, образуя как бы два неозаглавленных раздела внутри книги. Отделив первые два стихотворения как своего рода заставку, а последние два как своего рода концовку, мы можем увидеть: первая половина сборника объединяется темой любви, вторая — темой дружбы, а тема творчества и приобщения к космосу проходит сквозь обе половины и придает сборнику цельность.

Заставка, первые два стихотворения, задает как раз эту сквозную тему. Начальное стихотворение, «Эдем», оно же «Когда за лиры лабиринт...», говорит: поэзия возносит к Богу. (Заметим обращение: ***Ты** к чуду чуткость приготовь* — в «Начальной поре» его не будет, а здесь это *ты*, этот образ товарища в дальнейшем будет очень существен.) Следующее стихотворение, «Лесное» говорит: поэзия есть голос земной стихии. («Лесное» не вошло в «Начальную пору», но из него в переработку «Эдема» пришел образ: *Я историческим лицом / Вошел в семью лесин.*) Замкнув, таким образом, тему творчества на оба полюса, автор переходит к первой части книги, в центре которой — любовь.

В третьем стихотворении, «Мне снилась осень в полусвете стекол…», — любовь и грусть. В следующем, «Я рос. Меня, как Ганимеда...», — вознесение, печаль и отпевшая любовь. «Все оденут сегодня пальто...» — слезы любви, прикрываемые смехом. «Встав из грохочущего ромба...» (перекликается с предыдущим стихотворением через образ дождя) — вознесение, божественность, творчество. «Вокзал» (перекликается с предыдущим через образ возносящегося ангела-экспресса) — любовь, разлука, печаль. «Грусть моя, как пленная сербка...» (перекликается со «Сном» образом шелка и с «Вокзалом» образом хорала) — печаль, любовная разлука, одиночество. «Венеция» (подхватывает тему одиночества) — вознесение в туманный аккорд, бесплотная божественность. Концовка первой части — «Не подняться дню в усилиях светилен»: изнеможение, бессилие, сон. Таким образом, в первой части из восьми стихотворений только два свободны от темы любви.

Связующее звено между первой и второй частью — центральное (и почти заглавное) стихотворение книги, «Близнецы»: любовь уже спит на ложе под покровом, а в небе ее сон сторожит поэт Кастор, и где-то невдалеке светится его друг-близнец Поллукс, — тема любви заканчивается, тема дружбы открывается.

Вторая часть начинается стихотворением «Близнец на корме» (центральный образ перекликается с предыдущим стихотворением): здесь уход — уже не в сон, а в смерть, за Лету, и спутник поэта — друг на корме. «Пиршества» (в «Начальной поре» — «Пиры») — предсмертное товарищество и Золушка в *графстве чопорного сна* (опять смерть и сон). «Вчера, как бога статуэтка...» (будущее «Сегодня с первым светом встанут...») — пробуждение, выход на подвиг вдвоем с товарищем, преждевременное его изнеможение и опять сон. Эта скорбная эмоция, охватывающая начальные стихотворения второй половины книги, подчеркивается здесь грустным эпиграфом из Сапфо; биографический подтекст его от читателя скрыт, поэтому здесь можно его не касаться. В дальнейших стихотворениях эта эмоция слабеет и исчезает. В стихотворении «Лирический простор» — тоже утро, тоже горизонт в дальних верфях, порыв ввысь и вознесение (*окрыленно вспылишь ты один*), в центре опять товарищ. Мрачная эмоция исчезает, оставляя любопытный след: строка *Возвестившим пожар каланче* воспроизводит строку *Возвестили пожар с каланчи* из жестокого стихотворения Некрасова «Утро».

Далее «Ночью... со связками зрелых горелок...» — не утро, а ночь, но опять как время вдохновения и вознесения (*был в сновидении ночью подъем*); темы товарища здесь нет, но пропойцы-лаззарони, просыпающиеся к ночи, отдаленно перекликаются с героями стихотворения «Пиршества». Далее «Зима»: гудящая раковиною тьма и — *Обнаженный, в поля, на свободу / Вырывается бледный близнец.* Опять порыв в стихию и опять образ товарища. «За обрывками редкого сада...» — повторение «Лирического простора», раздвигающаяся даль, готовность к взлету в рукотворный восток; продолжение темы товарищества: *Дети дня, мы...* Наконец, «Хор» прямо подхватывает «За обрывками редкого сада...»: там — *Мы, надолго отлившие в тигле / Обиходный и легкий восток*, здесь — *Уступами восходит хор... / Возводится восток*, а потом *Сорвется хоровая рать*, и останется поэт, *внятно одинок*, с хорами городов, как певчими у ног. Таким образом, «Хор» завершает одиночеством тему товарищества, а размер стихотворения, повторяющий размер «Эдема», возвращает нас к зачину сборника.

На этом вторая часть «Близнеца в тучах» заканчивается — мы видим, что из восьми стихотворений нет ни одного (может быть, за исключением последнего), в котором не присутствовала бы тема близнеца, товарища или товарищества, хотя бы просто в виде обращения на «ты». Это подчеркивается такой внешней приметой, как посвящения: при восьми стихотворениях первой части только два посвящения — *Ал. Ш.* (А. Штих) и *И. В.* (И. Высоцкая), при восьми стихотворениях второй части пять посвящений — К. Локсу, С. Боброву, В. Станевич, Ю. Анисимову и опять *Ал. Ш.* Центральное стихотворение «Близнецы» посвящения не имеет, но в имени Поллукса там анаграммирован тот же Локс (указано Н. В. Завадской).

Нерассмотренными остались два последних стихотворения книги, ее концовка. Здесь опять возникает тема любви, но иной — не разлуки и печали,

а сближения, воодушевления и надежды. «Ночное панно» — ночь, поэт говорит с героиней по телефону, и сердце его натиском движется над городом от его окраины к ее центру; «Сердца и спутники» — город как пассаж или телескоп, в котором с двух разных концов сходятся близнецы — Сердце и Спутник, и там, при встрече, *Лишатся сердца обороны / И спутников скажется власть*. Последнее стихотворение концовки посвящено *Е. В.* (Е. Виноград), а первое стихотворение заставки, «Эдем» было посвящено Н. Асееву, так что и здесь перед нами зеркальная перекличка.

Таким образом, композиция первоначального «Близнеца в тучах» — это две темы, любовь и дружба, объединяющие две неозаглавленные части сборника, и третья — творчество, связывающая их между собой; композиция же переработанного «Близнеца в тучах», т. е. раздела «Начальная пора» в книге 1929 г., — это две темы, любовь и творчество, на протяжении всего раздела единообразно переплетающиеся друг с другом. Почему именно тема дружбы выпала при переработке (и унесла с собой образ «близнеца» и первоначальное заглавие)? Это, конечно, связано с общей переоценкой собственного прошлого и настоящего у Пастернака конца 1920-х годов, памятником которой осталась «Охранная грамота». Подробно рассматривать эту тему здесь, разумеется, невозможно.

Уместнее вспомнить другое место из «Охранной грамоты» (ч. 1, гл. 6) — о том, что поэзия «рождалась из перебоев этих рядов, из разности их хода, из отставанья более косных и их нагроможденья позади, на глубоком горизонте воспоминанья. Всего порывистее неслась любовь...», с нею соперничало солнце, двигавшее четыре времени года. «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся... К особенной яркости, ввиду дали своего отката <...> звали неодушевленные предметы <...> Цель же я видел всегда в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске пережитого вслед и в нагонку жизни» [Пастернак 1985, II: 147—148]. Вот это соположение тематических рядов, их перебои, их параллельное и неравномерное движение, из которого для Пастернака рождалась поэзия, мы и пытались проследить в композиционном строении двух вариантов первой его книги.

КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ И КОНЦОВКИ ФЕТА

В истории русской поэзии есть известный эпизод. А. А. Фет, готовя свой сборник стихотворений 1856 г., попросил И. С. Тургенева отредактировать их тексты, и тот сделал это, очень энергично и властно вмешиваясь в поэтику Фета: Тургеневу хотелось видеть Фета, по-нынешнему говоря, парнасцем, а Фет предпочитал оставаться романтиком. Во всем своем дальнейшем творчестве Фет так и остался романтиком и в воспоминаниях своих сдержанно намекал, что правка Тургенева была ему не по душе. Однако при перепечатке он ее сохранил (кроме очень немногих случаев) и отказываться от нее не собирался. Для текстологов это камень преткновения: Б. Я. Бухштаб писал об этом еще в 1935 г. [Бухштаб 1935], а затем в одной и той же «Библиотеке поэта» в 1937 г. начал было печатать ранние стихи Фета по дотургеневскому тексту, а в 1959 и 1986 гг. вернулся к тургеневскому. Обсуждение проблемы пошло по второму кругу: В. Кошелев [Кошелев 2001: 157—191] вновь выступил с подробно мотивированным предложением вернуться к дотургеневскому тексту — во имя целостности фетовской поэтики.

Своевременно поставить вопрос: а всегда ли тургеневская правка нарушает эту целостность фетовской поэтики? Почему, собственно, Фет, несмотря на неприятные воспоминания, предпочел ее сохранить? Отчасти причина этому — сложный психологический склад Фета и его этические соображения; об этом мы сейчас судить не будем. Отчасти же, как кажется, причина этому — собственно художественные эффекты, которые неожиданно открылись при работе Фета над правкой Тургенева и оказались едва ли не ближе намерениям Фета, нежели Тургенева. Больше всего это относится к работе над концовками лирических стихотворений, которые особенно часто вызывали недовольство Тургенева.

Чтобы подойти к этому вопросу, нужно оглянуться на общую проблему композиции лирических стихотворений.

Б. Томашевский в своей «Теории литературы», в разделе «Лирические жанры» [Томашевский 1925, III: 2, 2) пишет:

> Стиховая речь есть речь тесных смысловых ассоциаций. Логическое членение в ней гораздо более дробное и однообразное, чем в речи прозаической... Ритмический параллелизм выравнивает интонацию стиха. Стих имеет свой, слегка варьируемый интонационный распев, независимо от значения предложений, влагаемых в стиховой размер. Эта независимость (или свобода) интонации от значения создает необходимость в каком-то примирении обоих рядов... Примирение происходит обычно в плоскости эмоциональной. При

лирической краткости не может быть смены эмоций. Эмоциональная окраска едина во всем стихотворении и определяет его художественную функцию.

Потом этот вывод — оторванный от обоснования — лег в основу тезиса Л. И. Тимофеева: «стих есть типизированная эмоциональная речь», на котором строилось преподавание стиховедения в СССР в пору филологического безвременья 1940—1950-х гг., да и — в силу естественного консерватизма учебников — много позже. В действительности, по-видимому, лучше считать вместе с Томашевским, что эмоция в стихе есть не причина и не цель, а средство согласования словесного содержания и ритмической формы.

Вот почему, — продолжает Томашевский, — обращаясь к лирическому творчеству, мы встречаем совершенно особый тематизм и особую конструкцию. Фабульные мотивы редки в лирической поэзии. Гораздо чаще фигурируют статические мотивы, развертываясь в эмоциональные ряды. Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, событии, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного же разрешения... Возьмем такое стихотворение <Ф. Туманского>:

Вчера я отворил темницу
Воздушной пленницы моей,
Я рощам возвратил певицу,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.

...Вся сила стихотворения не в причинном сцеплении событий, а в развертывании словесной темы, в чисто выразительном нагнетании... В первых двух строках мы находим сообщение темы, третья и четвертая повторяют ту же тему, но каждый раз в новых ассоциациях; такое же нарастание в самом выражении мы видим и во второй половине стихотворения... Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме. В этом отношении лирическое развертывание темы напоминает диалектику теоретического рассуждения, с той разницей, что в рассуждении мы имеем логически оправданный ввод новых мотивов, а задачей его является обогащение знаний (т. е. установление таких связей, которые не являются несомненными сами по себе, без логической обработки понятий), а в лирике ввод мотивов оправдывается эмоциональным развертыванием темы.

Томашевский характерным для формализма образом стремится стушевать временное («фабульное») или логическое начало в организации лирической

композиции. Совершенно ясно, что в стихотворении Туманского в основе композиции лежит именно временна́я и причинная последовательность: поменять местами два его четверостишия невозможно. Точно так же «диалектика теоретического рассуждения» лежит в основе другого мощного пласта лирической поэзии — и не только публицистической, «риторической» лирики, но и, например, основного типа элегий Баратынского.

Типично трехчастное построение лирических стихотворений, — пишет Томашевский, — где в первой части дается тема, во второй она или разворачивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения (pointe). Возьмем в качестве примера элегию Языкова:

Свободен я: уже не трачу
Ни дня, ни ночи, ни стихов
За милый взгляд, за пару слов,
Мне подаренных наудачу
В часы бездушных вечеров.
Мои светлеют упованья,
Печаль от сердца отошла
И с ней любовь: так пар дыханья
Слетает с чистого стекла.

Первые пять строк развивают тему в отрицаниях («я не трачу» — противопоставление прошлому), следующие две с половиной строки дают утверждение, полторы строки конца дают заключение в форме сравнения. Еще яснее эта трехчастность — противопоставление 1-й части 2-й (противительный союз «но») и заключительная сентенция-сравнение — в стихотворении Пушкина «П. А. О.»:

Быть может, уж не долго мне
В изгнаньи мирном оставаться,
Вздыхать о милой старине
И сельской музе в тишине
Душой беспечной предаваться.
Но и вдали, в краю чужом
Я буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом,
В лугах, у речки, под холмом,
В саду под сенью лип домашней.
Когда померкнет ясный день,
Одна из глубины могильной
Так иногда в родную сень
Летит тоскующая тень
На милых бросить взор умильный.

> ...Отсюда возникают три задачи лирического развития: 1) введение темы, 2) развитие темы, 3) замыкание стихотворения.
>
> ...Основные приемы введения темы: <1> обычно тема дается в ряде связанных метафор (продленная метафора, вызывающая элементы сравнения). Так, метафоры первого стихотворения связаны между собой: «темница», «пленница», «свобода» дают нам целостный метафорический ряд — стихотворение в прямом значении говорит о выпуске птички, в метафорическом об освобождении пленника из темницы... <2> Это сознательное неразличение субъекта и объекта: поэт о внешних явлениях говорит так, как о своих душевных переживаниях, перемешивая свои внутренние впечатления и внешние образы... <3> Этому противостоит объективная лирика, где тема дается путем отчетливого выделения деталей, главным образом зрительных (типично для описаний природы).

Этот раздел у Томашевского наименее удачен: с анализа введения темы он сразу сбивается на анализ разработки темы по всему тексту стихотворения. Очевидно, что зачин Языкова *Свободен я* и зачин Пушкина *Быть может, уж не долго мне*» принципиально различны: первый вводит тему целиком, и все остальное остается лишь ее детализацией, второй вводит только одну из тем, серединное *но и...* вводит другую тему, концовка скрещивает их. О построении таких тематических диад (две темы без разрешения) и триад (две темы с разрешением) писал Вяч. Иванов в экскурсе 1912 г. «О лирической теме» (считая первую «дионисийской», а вторую «аполлонийской»), потом этот подход подхватил В. Брюсов, что видно из его посмертно опубликованных статей «Синтетика поэзии» и «“Пророк”: анализ стихотворения». Мы попробовали проверить этот подход на собственных стихах Брюсова в статьях «Академический авангардизм» и «Синтетика поэзии в сонетах Брюсова» [Гаспаров 1997, II: 271—279, 306—320].

Вторая проблема, — считает Томашевский, — это связывание мотивов, и дает обзор используемых для этого приемов, чисто формальный, опирающийся на работу В. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» [Жирмунский 1921]. Объединяющий признак этих приемов — параллелизм, понимаемый очень широко. Выделяются: 1) параллелизм тематический — сравнение, развернутое на целое стихотворение («Тучки небесные» Лермонтова), но обычно подчеркивающее лишь отдельный мотив; 2) параллелизм синтаксический, когда мотивы нанизываются в форме аналогично построенных предложений (в «Ветке Палестины» Лермонтова — в форме вопросов); 3) параллелизм лексический, когда мотивы вводятся (или оживляются в памяти) одинаковыми словами: анафорой, рефреном, концевым (кольцевым) повтором; 4) параллелизм строфический, когда мотивы вписываются в сложно построенные строфы и «инерция ритма и строфики увлекает за собой внимание» («Лесом мы шли по тропинке единственной» Фета); 5) параллелизм интонационный, представляющий собой усложнение параллелизма синтаксического (в «О, первый ландыш»

Фета — в форме восклицаний; в более же сложных стихотворениях — в форме переменчивых конструкций, исследованных Б. Эйхенбаумом в «Мелодике русского лирического стиха» [Эйхенбаум 1969: 327—511]). По поводу каждого случая оговаривается, что в чистом виде он редок; что на фоне параллелистического тождества «всегда должно быть движение темы, т. е. два параллельных мотива могут быть лишь отчасти тождественными, в другой своей части представляя различия, необходимые для перехода к следующему мотиву»; что «обычно в замыкании стихотворения имеется изменение интонации» (или иного организующего приема) и это служит знаком концовки.

Недостаточность этого обзора очевидна: он совершенно не затрагивает семантику связываемых образов — создается впечатление, что любой образ может быть нанизан в качестве вспомогательного для развертывания любого центрального образа, лишь бы он был должным образом вписан в схему параллелизма. Это недалеко от истины, однако упускает из виду несколько важных фактов. Во-первых, семантику связи между нововводимыми образами и мотивами: она далеко не всегда обозначена словесно (в чистом виде параллелизм редок, признает сам Томашевский), поэтому для описания читательских ожиданий на каждом повороте лирического сюжета перечисленные параллелизмы недостаточны. Во-вторых, связь между образами намечается только по сходству (метафорически), тогда как возможна и связь по смежности (метонимическая), т. е. еще более опирающаяся на семантику, — редко, но возможна. В-третьих, образы в структуре стихотворения композиционно взаимодействуют с необразными элементами поэтического текста (стилем, стихом); мало того, встроившись в общую структуру стихотворения, образы меняют свою структуру, на первый план выступают те стороны, которыми эти образы перекликаются друг с другом в новосозданной структуре, а не те, которыми они бросаются в глаза в изолированном виде. Винить Томашевского за это не приходится: семантика как часть художественной формы стала изучаться лишь недавно, и успехи в этой области еще немногочисленны. Ограничимся отдельными замечаниями по каждому из этих трех пунктов.

Вопрос о связи между образами и мотивами по ходу текста — это часть науки о связности текста, разработка которой началась не так давно. Это вопрос о предсказуемости текста. Когда мы читаем стих, то предугадываем, ждать ли ударности или безударности на следующем слоге; когда мы читаем предложение, то предугадываем, ждать ли дополнения или обстоятельства на следующем слове; подтверждение или неподтверждение этих ожиданий становится частью эстетического воздействия ритмики или стилистики. Точно таким же образом после каждого предложения мы ждем (только с меньшей определенностью), о чем будет следующее предложение: подтверждение или неподтверждение этих ожиданий становится частью эстетического воздействия тематики (или иконики — уровня образов и мотивов в строении произведения). В большом прозаическом и коротком стихотворном тексте эти ожидания, конечно, различ-

ны: в длинной прозе нанизывание однородных образов, «топтание на одном месте», воспринимается как ретардация (замедление), промежуток между этапами основной временной последовательности событий; в коротких стихах, наоборот, это «топтание» составляет суть содержания и каждый оттенок его учитывается вниманием читателя.

Когда Роман Якобсон дал свое знаменитое определение поэтического языка — «проекция оси селекции на ось комбинации», — то он очевидным образом под языком поэзии имел в виду язык лирики. В самом деле, проекцией отдельных элементов оси селекции (вертикальной парадигмы) на ось комбинации (в горизонтальную синтагму) является всякая речь вообще. Говорящий держит в сознании парадигму, столбец (допустим) близких по смыслу синонимов, выбирает из них наиболее уместный и выносит его на ось комбинации; затем переходит к следующему слову, следующей парадигме, выбирает в ней нужное слово и выносит его на ось комбинации вслед за предыдущим; и так складывается синтагматическая цепочка нужных слов. Когда же мы говорим о проекции оси селекции в целом на ось комбинации, это может только означать, что на ось комбинации переносятся и выстраиваются подряд все без исключения синонимы, образовавшие парадигматический столбец. Если речь идет о синонимах-словах, то представить себе такое нагромождение трудно. Но если речь идет о синонимах-предложениях, то это оказывается легко и привычно: перед нами окажется вереница предложений, говорящих об одном и том же по многу раз, только немного по-разному. Именно такова лирика, особенно «чистая» лирика: она повторяет одно и то же вновь и вновь под разными углами зрения и у непривычного читателя оставляет вышеназванное впечатление мысленного топтания на одном месте.

Мы попытались составить каталог наиболее употребительных переходов от фразы к фразе (соответственно вызывающих наиболее частые читательские ожидания) на малом материале — на 25 гимнических одах Горация [Гаспаров 1997, I: 490—523]. Таковых оказалось семь: (1) логическая последовательность: причина, следствие; (2) временная последовательность: прошлое, настоящее, будущее; (3) пространственный охват: расширение, сужение; (4) изменение подробности: конкретизация, детализация или, наоборот, обобщение; (5) изменение орнаментации: тематическое подчеркивание (например, сравнение), стилистическое подчеркивание (например, восклицание); (6) контрастное оттенение; (7) личная окраска: субъективизация, побуждение. На большом материале эта типология еще не проверялась; в разных поэтических культурах сила тех или иных тематических ожиданий в тех или иных местах стихотворения будет, конечно, разной. Но даже на примерах Томашевского мы видим тематические переходы, не выходящие за пределы нашего набора:

Туманский: *Вчера я отворил темницу воздушной пленницы моей* (тематическая орнаментация), *я рощам возвратил певицу, я возвратил свободу ей*

(временная последовательность, пространственное расширение). *Она исчезла, утопая в сияньи голубого дня,* (логическая последовательность, субъективизация) *и так запела, улетая, как бы молилась за меня.*

Языков: *Свободен я* (конкретизация, обращенная в прошлое): *уже не трачу ни дня, ни ночи, ни стихов за милый взгляд, за пару слов, мне подаренных наудачу в часы бездушных вечеров* (продолжение: конкретизация, обращенная в будущее). *Мои светлеют упованья, печаль от сердца отошла и с ней любовь* (тематическая орнаментация): *так пар дыханья слетает с чистого стекла.*

Пушкин: *Быть может, уж не долго мне в изгнаньи мирном оставаться* (детализация с оттенком следствия), *вздыхать о милой старине и сельской музе в тишине душой беспечной предаваться* (контраст, пространственная детализация). *Но и вдали, в краю чужом я буду мыслию всегдашней бродить Тригорского кругом, в лугах, у речки, под холмом, в саду под сенью лип домашней* (тематическая орнаментация, субъективизация.). *Когда померкнет ясный день* (и т. д.) *летит тоскующая тень на милых бросить взор умильный.*

Вопрос о метонимической связи между образами. Говоря о нанизывании ассоциативных образов, в большинстве примеров мы видим, что нанизываются они как бы короткими параллелями к основному образу, стараясь далеко не отходить от этого семантического центра. Конечно, это связано с тем, что стихотворная форма вообще развилась из параллелизма; можно вспомнить и то, как Якобсон считал принципом поэзии (и романтизма) нанизывание метафор, ассоциаций по сходству, отражающих с разных сторон один центральный образ, а принципом прозы (и реализма) нанизывание метонимий, ассоциаций по смежности. Действительно, когда ассоциации подхватывают друг друга метонимически, постепенно уводя от смыслового центра, это кажется непривычным, напоминает болезненную скачку мыслей и появляется преимущественно в поэзии новейшего времени (хотя образец можно найти еще в технопегниях Авсония). Вот пример.

Стихотворение И. Анненского «Далеко... далеко...» (из «Бессонниц») начинается изображением нервного зуда кожи — осязательной галлюцинации, которой страдал поэт. Два раза текст прерывается строчками многоточий.

Когда умирает для уха
Железа мучительный гром,
Мне тихо по коже старуха
Водить начинает пером.
Перо ее так бородато,
Так плотно засело в руке...
....
Не им ли я кляксу когда-то
На розовом сделал листке?

Я помню — слеза в ней блистала,
Другая ползла по лицу:
Давно под часами усталый
Стихи выводил я отцу...
…………………………
Но жаркая стынет подушка,
Окно начинает белеть...
Пора и в дорогу, старушка,
Под утро душна эта клеть.
Мы тронулись... Тройка плетется,
Никак не найдет колеи.
А сердце... бубенчиком бьется
Так тихо у потной шлеи...

Последовательность ассоциаций: кожный зуд — перо в руках старухи — клякса на детских стихах — слезы на детских глазах — давно умерший отец (вариант заглавия — «Через сорок лет»). После этого резкая отбивка (прощание со старухой), возвращение из памяти в реальность и финальная метафора, вписывающая в эту реальность последствие ночных мучений. Нынешний поэт убрал бы связки *когда-то*, *я помню* и пр. и получил бы вереницу образов, где каждый скачок мысли требует комментария. У Анненского же комментария требует, пожалуй, только исходный образ: для читателей, не знающих о болезни поэта, стихи остаются малопонятными.

Вопрос о соотношении образов и других элементов текста в общей структуре стихотворения. В анализе композиции поэтического текста следом за Б. Ярхо [Ярхо 1927] мы выделяем три уровня: (1) фонетический и метрический, (2) лексико-синтаксический и стилистический, (3) образно-мотивный и эмоционально-идейный. В каждом из этих уровней можно выделить дальнейшие подуровни, если этого требует материал. На каждом из этих уровней и подуровней намечается более выделенное место: начало, середина и конец стихотворения. Всего здесь возможно не так уж много вариантов: по наличию или отсутствию какого-либо признака может быть выделено начало стихотворения (*Aaa*), конец (*aaA*), середина (*aAa*, «кольцевая композиция»), признак может усиливаться или ослабевать от начала к концу постепенно (*aAA*) и, наконец, может быть выдержан ровно (*aaa*), т. е. быть композиционно нейтральным. Это и есть фоническая, метрическая, стилистическая и т. д. композиция данного стихотворения; среди них занимает свое место и образная композиция.

Образная композиция складывается из собственно образов (существительных с сопровождающими их прилагательными) и мотивов (глаголов с сопровождающими их наречиями). Последовательность этих знаменательных слов в тексте позволяет реконструировать три основы лирической композиции: точку зрения, поле зрения и движение зрения. Для поэзии нового времени — романтической и постромантической — наиболее существенными можно считать

два композиционных принципа: от начала к концу стихотворения совершается либо сужение охвата материала (количественная концентрация), либо интериоризация отбора материала (качественная интенсификация). Часто, но не всегда они совпадают. Этой или иной композиции образного уровня аккомпанирует композиция остальных уровней строения произведения, то поддерживая его, то нейтрализуя.

Удобным примером для рассмотрения такой многоуровневой композиции может служить стихотворение Фета «Это утро, радость эта...», представляющее собой только каталог образов, без единого глагола-мотива. Подробный анализ его мы сделали в другом месте [Гаспаров 1997, II: 22—32]. На образном подуровне его трех строф композиционно выделена (интериоризацией) концовка, схема *aaA*; на семи других подуровнях композиционное построение то частично совпадает, то не совпадает с этим основным. Стихов с композицией образного ряда *aaA* можно насчитать множество; но чтобы композиция всех остальных рядов аккомпанировала этому образному ряду в точности так, как здесь у Фета, — вероятность этого ничтожно мала. Вот почему при весьма ограниченном наборе композиционных схем существует бесконечное разнообразие неповторимых по индивидуальному строению стихотворений.

Но вернемся к последней части композиционной организации стихотворения — к «замыканию стихотворения». Томашевский продолжает: «В общем принципы концовки лирического стихотворения сводятся к разрушению инерции в тематическом развитии. Если определилось направление, в котором развиваются мотивы один из другого, то замыкающий мотив обычно нарушает этот закон, уклоняясь как бы в сторону... Главное в замыкающем мотиве — это его новизна сравнительно с мотивами средними». Пример — стихотворение Фета, уже упоминавшееся как пример интонационного параллелизма, где развитие темы происходит на фоне однообразных интонаций, а замыкание совершено при помощи смены интонации и одновременно — введением мотива обратного сравнения.

(I) О, первый ландыш! Из-под снега
Ты просишь солнечных лучей...
Какая девственная нега
В душистой чистоте твоей!
(II) Как первый луч весенний ярок!
Какие в нем нисходят сны!
Как ты пленителен, подарок
Воспламеняющей весны!
(III) Так дева в первый раз вздыхает,
О чем? — неясно ей самой, —
И робкий вздох благоухает
Избытком жизни молодой.

Впрочем, — и здесь у Томашевского начинается самое интересное:

иногда в стихотворении может и не быть ясно выраженной концовки. Тогда обычно, в силу психологической привычки к концовочным стихотворениям, мы приписываем последнему мотиву значение концовочного и начинаем осмыслять его не в ряду прочих, противопоставляя его всему стихотворению в целом. Вот, например, стихотворение Фета «Горная высь»:

(I) Превыше гор, покинув горы
И наступя на темный лес,
Ты за собою смертных взоры
Зовешь на синеву небес.
(II) Снегов серебряных порфира
Не хочет праха покрывать:
Твоя судьба — на гранях мира
Не снисходить, а возвышать.
(III) Не тронет вздох тебя бессильный.
Не омрачит земли тоска;
У ног твоих, как дым кадильный,
Виясь, тают облака.

Если к этому стихотворению примыслить еще одну строфу, то третье четверостишие звучало бы так же, как и второе, с той же интонацией и с тем же весом значения. Но положение ее в конце обязывает нас прочесть ее с совершенно особой интонацией и с особенной подчеркнутостью. Последний мотив в силу того, что он находится на конце, получает большую вескость, и мы готовы его истолковать как метафорическое выражение чего-то недосказанного.

Мы не решаемся «примысливать» за Фета новую строфу, но мы легко можем в уме переставить II и III строфы, и стихотворение ничуть не потеряет композиционной цельности: сейчас оно кончается броским конкретным образом, при перестановке оно будет кончаться не менее броской антитетической сентенцией. Перед нами любопытный пример разницы восприятия при первочтении и перечтении. Когда мы читаем (или слышим) стихотворение впервые, еще не зная, что впереди, то мы без всякого сомнения воспримем II и III строфы как совершенно равноправные: I строфа задает тему, одна из следующих строф детализирует преимущественно образ *граней мира*, другая — образ *ты* (не заданный в заглавии и не раскрытый; по-видимому, это «истинный поэт»); дальше возможен и логический вывод, и взгляд в будущее, и контрастное оттенение, и субъективная интериоризация. Когда же мы перечитаем это стихотворение не впервые, заранее зная, что III строфа будет концовочной, то наши читательские ожидания заранее нацелены на нее как на концовку, и в свете этого промежуточные строфы воспринимаются иначе (например, ощутимым становится контраст ярких цветовых образов в строках 1—5, отсутствие таковых в строках 6—10 и синтеза — *как дым кадильный, облака* — в строках 11—12). В современной книжной культуре эти ожидания читателю обычно задает печатный вид стихотворения: принимаясь за чтение первых строк, читатель уже видит, много ли впереди, и соответственно рассчитывает свои чувства. Есенин (в разговорах) считал оптимальным объемом лирического стихотворения 16 строк, Брюсов — 20: и то и другое — объемы, легко охватываемые глазом.

Эта привычка наша к определенным лирическим связям, — продолжает Томашевский, — дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление возможного значения, которое бы примирило все несвязные моменты построения. На этом построена так называемая «суггестивная лирика», имеющая целью вызывать в нас представления, не называя их. Многочисленные примеры такой лирики можно встретить у современных поэтов, например у А. Ахматовой или О. Мандельштама. Следует отметить, впрочем, возможность и незамкнутого стихотворения, где отсутствие концовки имеет целью вызвать впечатление лирического фрагмента, обломка, где сама незаконченность входит в художественный замысел. Эти стихотворения-фрагменты встречаются в поэзии первой половины XIX в. довольно часто. Впрочем, «фрагментарность» стихотворения обычно достигалась не путем разрушения концовки, а путем разрушения зачина.

Несомненно, Томашевский имеет здесь в виду Тютчева с его зачинами типа *И гроб опущен уж в могилу...* или *Так здесь-то суждено нам было...* В начале XX в. разрушения концовок встречаются столь же часто (у Мандельштама: «И лодка, волнами шурша, как листьями...»; подчеркнуто фрагментарными 4- и 8-стишиями демонстративно начинается его сборник «Камень»). В пределе эта суггестивность приводит к моностихам вроде знаменитого брюсовского *О, закрой свои бледные ноги* (вероятно, подсказанного практикой публикации фрагментов античных поэтов в научных изданиях — ср. подражание Сапфо у Э. Паунда: «Spring — Too long — Gongyle»). В наше время это называется минимализмом.

Однако Томашевский не случайно предложил читателю для мысленного эксперимента над концовкой именно стихи Фета. В это время уже стала известна история тургеневской правки ранних фетовских стихотворений [Благой 1923: 45—64]. Было замечено, что в своей борьбе с фетовским романтизмом Тургенев обращал особое внимание на концовки, как на самое заметное место в стихотворении. Иногда он предлагал их отсечь, иногда — переделать, но и тут новые фетовские варианты часто не удовлетворяли его, и концовка все-таки отбрасывалась. В общей сложности утратили концовки не менее 14 стихотворений. Понятно, что от этого их композиционный рисунок ощутимо менялся. Но как?

Именно на этом материале мы рассмотрим несколько образцов внутренней перестройки композиции, возникающей от усечения концовки. Некоторые из них уже рассматривались В. Кошелевым в его статье. Курсивом печатается текст, сохраненный Тургеневым и оставшийся каноническим; прямым в квад-

ратных скобках — текст концовки, отброшенный Тургеневым. «Попыткой замены» назван текст, сохранившийся в так называемом «Остроуховском экземпляре» издания 1850 г., где Фет по пометкам Тургенева предлагал новый текст забракованных концовок, обычно тоже отвергавшийся Тургеневым.

Из раздела «Снега» (1847):

Ночь светла, мороз сияет,
Выходи — снежок хрустит;
Пристяжная озябает
И на месте не стоит.

Сядем, полость застегну я,
Ночь светла и ровен путь.
Ты ни слова, — замолчу я,
И — пошел куда ни будь!

[И летучею ездою
Зимней ночью при луне
Я душе твоей раскрою
Все, что ясно будет мне.]

Попытка замены:

[В вихорь пыли своевольно
Злая (пара) (тройка) унесет,
И рука твоя невольно
Крепче руку мне сожмет.]

Тема стихотворения — зимнее ночное катание с возлюбленной. Развертывание темы по четверостишиям — фабульное, в последовательности времени: выход — выезд — любовное объяснение. В I строфе — одна строка о героине (*Выходи — снежок хрустит*, как бы упреждая шаги героя) и три об обстановке (сперва широким планом — *ночь*; потом средним планом — *пристяжная*). Во II строфе — наоборот, одна строка об обстановке (*ночь светла* — и затем уже не стоящий *мороз*, а открытый *путь*) и три о героях (*пошел куда ни будь* — это, конечно, реплика героя). III строфа — только о героях. Первые две строфы синтаксически дробные, третья — контрастно плавная, очевидным образом задуманная как кульминация.

Именно эта третья, всеосмысляющая строфа вызвала возражения у Тургенева, видимо ему претило романтическое *я душе твоей раскрою* (и, может быть, неожиданное будущее время *все, что ясно будет мне*: из контекста очевидно, что любовь героя и так уж ясна ему). Фет сделал попытку смягчающей замены: две строки об обстановке, две о героях, две фразы вместо одной и, главное, бессловесное объяснение вместо словесного, жест вместо слов. Но и это оказалось неприемлемым для Тургенева: может быть, его не удовлетворила *пыль* вместо снега, а может быть, эпитет *злая пара* показался слишком диссонирующим.

В результате III строфа оказалась совсем отброшенной, и весь ее семантический вес переместился на строчку, оставшуюся последней: *И — пошел куда ни будь!* Из проходной она стала главной и многозначительной: важным для героя становится не объяснение, не рукопожатие, а просто быть рядом с любимой женщиной, остальное безразлично: *куда ни будь!* Вместо синтаксического выделения концовки (длинной фразой) — интонационное, восклицательным знаком. Из-за этой интонации как бы меняется даже эмоция стихотворения — становится бесшабашно-отчаянной, вообще-то Фету несвойственной.

Из раздела «Гадания» (1842):

Перекресток, где ракитка
И стоит и спит...
Тихо ветхая калитка
За плетнем скрыпит.

Кто-то крадется сторонкой,
Санки пробегут —
И вопрос раздастся звонкий:
«Как тебя зовут?»

[И ответ, как голос рока,
Прозвучит врасплох:
Телогрейку им высоко
Приподнимет вздох.]

Попытка замены:

[Что-то снится, что сдается
Деве молодой?
Кто — и как-то отзовется
Он в тиши ночной?]

Стихотворение — из цикла «Гадания»: на святки по имени первого встречного девушка гадает об имени суженого. Текст трех строф синтаксически расчленен на двустишия: (I) сцена — неподвижный зрительный образ; потом намек на движение, тихий слуховой образ; (II) движение, сперва тихое, потом быстрое, — зрительные образы; смысловая кульминация, вопрос гадания, — громкий слуховой образ; (III) ответ на гадание — слуховой образ с подчеркнутым «роковым» смыслом; душевная реакция на него — зрительный образ печального *вздоха*. Видно чередование зрительных и слуховых образов (в I и II строфах одинаковое, в III строфе обратное, зеркальное, с резким крупным планом — телогрейка на груди — в концовке); видно нарастание и спад движения; видна интериоризация, психологизация образов в конце.

Чем могла показаться неудовлетворительной эта, вроде бы необходимая, концовка? Может быть — вторжением высокой романтической лексики, *голос рока*, рядом с реалистически-бытовой *телогрейкой*. Попытка замены снимает этот сти-

листический контраст, сохраняя, однако, концовочную интериоризацию — больше того, распространяя ее на все четверостишие. Почему не состоялась замена? Может быть, она не угодила Тургеневу неточным смыслом глагола *сниться*, может быть — перебоем синтаксиса *кто — и как-то отзовется он*. Скорее же всего это объясняется обычным недоверием Тургенева к Фету-психологу. Однако результат — тот же, что и в предыдущем случае: весь вес развязки, все напряжение интериоризации перемещается в последнюю строку оставшегося текста, в вопрос без ответа: *Как тебя зовут?* Остальное предоставляется воображению читателя: стихотворение обрывается на самом напряженном сюжетном месте (точнее, на том месте, где впервые и выясняется его сюжет). Это может ощущаться двояко: при первом чтении — как резкая недоговоренность, почти фрагментарность; при перечитывании (когда читатель заранее знает, что сюжет развернут не будет) — как импрессионистическая пейзажная картинка, в которой человеческое чувство — лишь малая частица, вписанная в природу. Видимо, Тургенев рассчитывал на восприятие именно второго рода — и, кажется, не ошибся.

Из раздела «Вечера и ночи» (1847):

Летний вечер тих и ясен;
Посмотри, как дремлют ивы;
Запад неба бледно-красен,
И реки блестят извивы.

От вершин скользя к вершинам,
Ветр ползет лесною высью.
Слышишь ржанье по долинам?
То табун несется рысью.

[Да оставь окно в покое,
Подожди еще немножко —
Я не знаю, что такое, —
Полетел бы из окошка!]

В I строфе образы зрительные, во II строфе слуховые, в III строфе эмоциональные. Выразительность описания достигается переменами направления взгляда и слуха. (У Тютчева, например, в пейзажных стихотворениях взгляд поэта направлен неизменно в одну сторону и только раздвигает или сужает поле зрения то вширь, то ввысь.) В I строфе еще можно вообразить, что взгляд направлен в одну сторону: скользит сквозь ивы (над рекой?) к закатному небосклону и обратно, к его отражению к реке. Во II строфе уже несомненно слух следит одновременно за ветром, медленно шуршащим в вышине, и за ржаньем, быстро несущимся в низине (причем лес и долину, скорее всего, следует представлять себе с разных сторон: конский табун в лесу трудно себе представить). После этого III строфа обрисовывает ситуацию приведенных наблюдений (из окна) и полноту вдохновляющего ощущения природы (*полетел бы из окошка!*) — обычная

в романтической поэзии последовательность от внешнего мира к внутреннему, интериоризация.

Почему Тургенев отбросил эту концовку, легко понять: в ней самое гиперболическое изображение тех неопреодоленно-романтических чувств, с которыми Тургенев боролся в стихах Фета. (Сравни знаменитую фразу Фета о том, что настоящий поэт только тот, кто способен броситься с шестого этажа, — фразу, над которой не уставала потешаться критика, и Тургенев в том числе.) Но какой вид приобретает композиция стихотворения после этого усечения? По меньшей мере оно становится отрывком, началом перечня примет вечера, который читатель при желании может дополнять своим воображением до бесконечности. По большей же мере — если в читателе сильна потребность в ощутимой концовке — в стихотворении резко усиливается мотив движения, при первом чтении малозаметный. Стержнем композиции становится постепенное усиление движения: вечер тих, ивы дремлют, река хоть и течет в своих извивах, но невидимо для глаз, ветер уже *ползет*, а табун уже *несется*. (Первоначальное *полетел бы* отлично завершало этот ряд.) Пока при стихотворении была интериоризирующая концовка, эта последовательность отступала в тень по сравнению с переломом от описания внешнего мира к описанию душевного состояния.

Из раздела «Мелодии». «Серенада» (1844):

Тихо вечер догорает,
Горы золотя;
Знойный воздух холодает, —
Спи, мое дитя.

Соловьи давно запели,
Сумрак возвестя;
Струны робко зазвенели, —
Спи, мое дитя.

Смотрят ангельские очи,
Трепетно светя;
Так легко дыханье ночи, —
Спи, мое дитя.

[Так легко и так привольно,
Страсти укротя,
В сердце вымолвишь невольно:
Спи, мое дитя!]

Попытка замены:

[Как струна ручей трепещет,
Зыбь во мглу катя;
Полный месяц в окна блещет —
Спи, мое дитя!]

Жанр серенады и размер, 4—3-ст. хорей, — от знаменитой шубертовской (на слова Рельштаба) «Leise Hiehen meine Lieder». Тема сна в этом размере — от лермонтовской колыбельной «Спи, младенец мой прекрасный» (печ. в 1840), тоже опирающейся на Шуберта. Тематический парадокс в том, что обычно серенада предлагает героине проснуться, показаться, выйти на свидание; у Фета же наоборот, песня предлагает героине уснуть, слиться в блаженстве не с ним, а со всею природою. Обычно серенада — самоутверждение певца, здесь — самоотречение.

В первоначальном тексте именно этот парадокс был композиционно подчеркнут и обнажен в концовке. Последовательность основных предрефренных образов в строфах первоначального текста: (I) внешний, зрительный — закат; (II) внешние, слуховые — соловьи, струны; (III) внешний, зрительный, но метафорически одушевленный — звезды как ангельские очи; (IV) внутренний, интериоризованный — успокоенное сердце. Переход к интериоризованной концовке подготовлен вспомогательными предрефренными образами — осязательными: в I строфе — в буквальном смысле: *знойный воздух холодает*; в III строфе — в расплывчатом: *так легко дыханье ночи*; после этого IV строфа подхватывает то же слово, но уже в переносном смысле: *так легко и так привольно, страсти укротя*. Читатель ждал, что картины затихающей природы параллельны душевному состоянию убаюкиваемой героини, но неожиданно оказывается, что они параллельны душевному состоянию самого героя, успокоению его страстей, до сих пор лишь подразумевавшихся. Эта интериоризованная концовка подчеркнута и внешне. В первых строфах рефрен *Спи, мое дитя* воспринимается как реальное обращение к адресату, он синтаксически не связан с предыдущими строками — налицо лишь как бы подразумевающаяся причинность: наступает вечер, наступает ночь — стало быть, время спать! В IV строфе рефрен оказывается частью обращения героя к самому себе, цитатой из самого себя: *...страсти укротя, в сердце вымолвишь невольно: «спи, мое дитя!»*

По-современному это называется выходом на метауровень текста. Такая концовка, где стихи о мире или стихи о чувстве превращаются в стихи о самих стихах и этим как бы замыкаются сами на себя, — нередкий случай в романтической и постромантической традиции: от фетовского же «Я пришел к тебе с приветом» (рассказать о солнце, о лесе, о страсти...), кончающегося: *...не знаю сам, что буду петь, — но только песня зреет* — и до (например) «Бруклинского моста» Маяковского, где за картиной пространства, видимого с моста, следует картина времени, видимого с моста, от первых схваток с индейцами и до того, как *здесь стоял Маяковский, стоял и стихи слагал по слогам*. Авангардисты последних десятилетий неоднократно заявляли, что вообще все стихи на свете являются метаописаниями — рассказами о том, как они, эти стихи, сочиняются, а что к этому прямо не сводится, то следует понимать иносказательно.

Первоначальная фетовская концовка оказалась забракована — видимо, Тургеневу такая финальная интериоризация показалась банальной или неуместно выбивающейся из объективного стиля. (Как известно, только что упомянутое «Я пришел к тебе с приветом» тоже было усечено таким же образом и в издании 1856 г. появилось только в виде двух первых строф, кончающихся строкой *И весенней полон жаждой* с многоточием; но здесь Фет в последующих изданиях восстановил полный текст.) Попытка замены представляла собой концовку иного рода — суммирующую, собирающую отголоски всех ранее упомянутых мотивов: сумерки, струны, зыбкий трепет и, после закатного солнца и проступивших звезд, полный месяц (вдобавок, звуки природы и человеческие звуки, прежде лишь соположенные, здесь сливаются в *как струна, ручей*) — после этого дальнейшее продолжение стихотворения тоже становится излишним. Но и эта концовка оказалась отвергнута — не знаем почему. Стихотворение осталось оборвано после III строфы, где трепетно светят *ангельские очи*, — из-за этого его композиционным стержнем стало ощущаться движение от материальности к нематериальности образов: от зрительного к слуховому и, наконец, к душепостигаемому (метафорическому) *ангельскому* — дальше идти некуда, концовка получает полновесность.

Из раздела «Мелодии» (1847):

Спи — еще зарею
Холодно и рано;
Звезды над рекою
Блещут средь тумана;

Петухи недавно
В третий раз пропели,
С колокольни плавно
Звуки пролетели.

Дышат лип верхушки
Негою отрадной,
А углы подушки
Влагою прохладной.

[Скоро вспыхнут тучки,
Горы и потоки,
А у бледной ручки
Молодые щеки.]

П о п ы т к а з а м е н ы:

[День придет — не спросит,
А войдет без спросу
И твою разбросит
Золотую косу.]

Композиция стихотворения напоминает «Серенаду» (там — наступающий вечер, тут — наступающее утро). В I строфе — зрительные образы, во II строфе — слуховые образы, в III строфе — осязательные и эмоционально окрашенные образы. Кроме того, здесь поле зрения постепенно сужается: в I строфе — весь мир до дальних звезд, во II — окрестное село, в III — липы, видимо в саду за окном. После этого следует резкий перелом: крупный план, голова девушки на подушке, причем названа только подушка, а спящая голова — только в намеке: если углы подушки прохладны, значит, середина ее согрета живой щекой. Осязательная *прохлада* здесь перекликается с I строфой. Эту резкость смены планов смягчала следующая, IV строфа: в ней говорилось и о щеке, и о руке под щекой, зрительный образ *вспыхнут тучки* опять-таки перекликался с I строфой, а соединение *вспыхнут тучки...* (и) *щеки* ретроспективно осмысляло предыдущие *лип верхушки...* (и) *углы подушки*.

Эта IV строфа была отброшена — видимо, все, что уводило концовочное внимание от природы к человеку, казалось Тургеневу излишним. Попытка замены не помогла — в ней по-прежнему природа и человек были параллельны (по две строки на каждую тему), по-прежнему параллельность выражалась зрительным образом (там — *вспыхнут* тучки и щечки, здесь — встающая заря скрыто уподобляется цвету золотой косы), и только расстояние между ними становилось меньше (от гор и тучек до щечек и ручек было далеко, а когда *день войдет* в комнату, то станет близко). Можно предполагать, что Тургенев охотно бы отбросил и *углы подушки*, но они были слишком крепко впаяны в предыдущую строфу. В результате последняя строфа оказалась отброшена без замены, а предпоследняя, став концовочной, приобрела повышенный вес. От этого неожиданное появление крупного плана *подушки* стало еще более резким и интригующе недоговоренным. Рационализирующее вмешательство Тургенева обернулось обратным результатом: импрессионистической загадочностью. Мы видели, что это не единственный случай.

Из раздела «Элегии и думы» (1847):

Эх, шутка-молодость! Как новый, ранний снег
Всегда и чист и свеж! Царица тайных нег,
Луна зеркальная над древнею Москвою
Одну выводит ночь блестящей за другою.
Что, все ли улеглись, уснули? Не пора ль?..
На сердце жар любви, и холод, и печаль!
Бегу! Далекие, как бы в вознагражденье,
Шлют звезды в инее свое изображенье.
В сияньи полночи безмолвен сон Кремля.
Под быстрою стопой промерзлая земля
Звучит, и по крутой, хотя недавней стуже
Доходит бой часов порывистей и туже.

[Бегу!.. Там нежная и трепетная та
Несет на поцелуй дрожащие уста,
Чье имя, близ меня помянуто без цели,
Не даст мне до зари забыться на постели;
Чей шорох медленный уж издали меня
Кидает в полымя мгновенно из огня,
И чей глубокий взор, блистающий вниманьем,
Исполнил жизнь мою безумством и страданьем].

Замена исключенных стихов:

Бегу! Нигде огня, — соседи полегли,
И каждый звук шагов, раздавшийся вдали,
Иль тени на стене блестящей колыханье
Мне напрягает слух, прервав мое дыханье.

В первоначальной редакции это была двухчастная элегия (12 + 8 стихов), соединяющая обе традиционные элегические темы — описательную и любовную; равновесие достигалось тем, что под первую было отведено больше места, под вторую — больше эмоционального напряжения (в четком синтаксическом выражении: описание — дробными фразами, любовь — единым периодом).

Описание членится на общее (*снег всегда и чист и свеж, одну... ночь ...за другою*) и сиюминутное (*Не пора ль?.. Бегу!*, подчеркнутый *бой часов*). Общее описание указывает на время: время жизни — молодость, время года — зима, время суток — ночь. Сиюминутное описание развертывает пространство этой зимней ночи: сперва небо со звездами в инее, потом промерзлая земля, потом между ними стужа воздуха со звуком часов (*порывистей и туже* — самые необычные эпитеты в стихотворении, его стилистическая кульминация). Каждая часть описания вводится намеками на будущую эмоциональную тему: *Эх, шутка-молодость!* и *На сердце жар любви*.

Вторая, любовная тема заявлена сразу упоминанием о женщине и свидании (*несет на поцелуй... уста* — редкая метафора, тоже стилистическая кульминация, вплотную смыкающаяся с предыдущей); а затем она детализируется с нарастающей интериоризацией — *чье имя... чей шорох... чей глубокий взор... не даст забыться... кидает в полымя из огня... исполнил жизнь мою безумством и страданьем*. Когда любовная тема отпала, то намеки на нее — *На сердце жар любви* и пр. — повисли в воздухе и предоставляют разработку этой темы воображению читателя.

Почему была отброшена любовная половина стихотворения? Может быть, описание любовных чувств (с *безумством и страданьем*) показалось Тургеневу бледным и традиционным. Во всяком случае, четверостишие-замена хорошо выполнило свою роль: отвлеченные, понятийные описания чувства заменились конкретно-образными: повторяется *Бегу!*, быстро чередуются образы слуховой (*звук шагов*) и зрительный (*тени колыханье*), а заключительная эмоция передается глаголами не психологического, а физиологического ряда: *мне напрягает*

слух, прервав мое дыханье. Так сохраняется вещественность, которую Тургенев ценил в Фете больше, чем романтическую зыбкость.

Из раздела «Осень» (1847):

Непогода — осень — куришь,
Куришь — все как будто мало.
Хоть читал бы, — только чтенье
Подвигается так вяло.

Серый день ползет лениво,
И болтают нестерпимо
На стене часы стенные
Языком неутомимо.

Сердце стынет понемногу,
И у жаркого камина
Лезет в голову больную
Все такая чертовщина!

Над дымящимся стаканом
Остывающего чаю,
Слава богу, понемногу,
Будто вечер, засыпаю...

[Но болезненно-тревожна
Принужденная дремота, —
Точно в комнате соседней
Учат азбуке кого-то,

Или — кто их знает? — где-то,
В кабинете или в зале
С писком, визгом пляшут крысы
В худо запертом рояле.]

Попытка замены:

[Или рыжая соседка
Безвозмездно — неизбежно
На разбитом фортепьяно
Гаммы пробует прилежно.]

Стихотворение входило в цикл «Хандра» и посвящено описанию хандры изнутри — сперва через внешние проявления, потом через внутренние ощущения. С виду оно очень простое и тем труднее для анализа. Первое впечатление — что в нем перечисляются какие-то пустяки, и непонятно, чем они заслуживают стихотворного описания. Современники так это и восприняли, пародии подчеркивали безмыслие автора: *Я не знаю: что такое? Хоть бы книжку мне прочесть!* (К. Прутков). Тем более трудно было уловить в этой нарочито развинченной

последовательности образов какую-то композицию: казалось, что это как раз такое чисто формальное нанизывание разрозненных образов на единый ритм, как потом стали представлять поэзию формалисты. Это был как бы вызов читателю: если все эти мелочи описываются в почетной стихотворной форме, то за ними нужно угадать какой-то более глубокий смысл.

Можно сказать, что впечатление от стихотворения складывается в первую очередь не из его образов и мотивов, а из интонаций и стиля.

Первое, что бросается в глаза, — это отрывистость начальных фраз, перебитых тире — редким знаком русской пунктуации, придающим первым строкам особое напряжение. Постепенно эта отрывистость ослабевает: в 1-й строке два тире, во 2-й одно, в 3—4-й одно на две строки, следующие строфы совсем без тире; во II и III строфах по два предложения, асимметрично соединенных союзом *и* (1 + 3), и только IV строфа представляет собой одно предложение: начавшись отрывистостью, стихотворение переходит к плавности.

Второе, что бросается в глаза, — это сниженный, разговорно-небрежный стиль лексики и синтаксиса: (I строфа) *куришь, куришь*, *хоть читал бы*, (II) *болтают языком* (метафора: болтают маятником и одновременно тикают), (III) *все такая чертовщина лезет в голову*, (IV) *слава богу*. Видно, что напряженность этих выражений нарастает от I к III строфе и опять ослабевает в IV строфе. Это подчеркнуто пунктуацией: III строфа заостряется восклицательным знаком, IV — расслабляется многоточием. Тому же ощущению нарочитой небрежности содействуют повторения слов — как будто автору лень заботиться об их разнообразии: *куришь — куришь*, *читал бы — чтенье*, *на стене часы стенные*, *понемногу — понемногу.*

Третье и, пожалуй, важнейшее из впечатлений — это неявные, но настойчивые противоречия, оксюмороны: *серый день ползет лениво*, а часы на стене *болтают... неутомимо*; *сердце стынет — у жаркого камина*; *дымящийся стакан*, а в нем не горячий, а *остывающий чай*. Это создает ощущение зыбкости и смутности всего окружающего — как сквозь сон или бред. Поэтому двусмысленностью кажется даже последняя строка стихотворения: *будто вечер, засыпаю* — это может значить и (по смыслу) засыпаю, как будто уже наступает вечер, и (по букве) засыпаю, подобно засыпающему вечеру.

Нарочитая небрежность, расплывчатая неопределенность, и на этом фоне пульсирующая напряженность: в I строфе — синтаксическая отрывистость, в III строфе — прямо названная *чертовщина* в голове, в четных строфах выражения более спокойны, зато в V—VI строфах — в концовке, которая будет отброшена, — откровенные бредовые ощущения. Таковы первые, еще бессознательные читательские впечатления от стихотворения. Теперь можно перейти к систематическому прослеживанию: как изображаются здесь пространство, время и душевное состояние.

Пространство (как мы уже привыкли видеть) постепенно сужается: в I строфе *непогода — осень* — это мир, видимый через окно; во II—III строфах *на*

стене часы стенные — у жаркого камина — это мир, ограниченный четырьмя стенами комнаты; в IV строфе *над стаканом чаю* — это мир, съежившийся до малого пространства перед глазами. Действительность как бы отступает — как от человека, который в самом деле приневоливает себя уснуть, уйти в себя.

Время поначалу движется медленно: сперва об этом сообщается в сложной перифразе (*куришь — все как будто мало*), потом в более простой (*чтение подвигается так вяло*), потом прямо (*день ползет лениво*). Затем на этом фоне возникает быстрое тиканье часов (их неутомимая *болтовня*). Ее удается преодолеть: *понемногу* стынет сердце, *понемногу* тупеет в дремоте голова; сперва автор как бы еще не знает, хорошо ли это, потом чувствует: хорошо (*слава богу*). В начале стихотворения медленное время представлялось как субъективное, в середине (*день ползет, часы болтают*) как объективное, в IV строфе — вновь как субъективное, пережитое. Как бы отражением начальных перифраз здесь является перифраза *остывающего чаю* — медленный, длящийся процесс.

Душевное состояние набирает напряжение от I к III строфе и после этого пика снижается в IV строфе: сперва описательное *куришь — мало, читаешь — вяло*, потом прямее — часы *болтают нестерпимо*, потом открыто — *лезет в голову больную все такая чертовщина!* Затем жаркий камин суживается до дымящегося стакана, чай остывает (как сердце в предыдущей строфе), следом остывает голова, наступает разрядка. Здесь Тургенев обрывает стихотворение Фета.

Первоначально же, как мы видели, заглавная «Хандра» имела у Фета второй виток, строфы V—VI. *Засыпаю с больной головой* — означает как бы перехожу в иной мир, мир сна — особенно для поэта. Здесь этот мир оборачивается *комнатой соседней, кабинетом или залом*, где ничуть не лучше, чем наяву. Начальная часть стихотворения строилась по обычной фетовской и общеромантической схеме, «сужение — интериоризация»; вторая часть — по противоположной, она начинается с описания душевного состояния (точными, но необычными словами: *но болезненно-тревожна принужденная дремота*), а продолжается описанием как бы внешнего иного мира. Мир начальной части стихотворения был преимущественно зримый (*серый день*) и осязаемый (*жаркий, остывающий*), мир конечной части — исключительно слуховой; звуки его подсказаны тиканьем стенных часов во II строфе. Описание его подается с нарастающим остраннением: сперва — *точно учат азбуке кого-то*, сцена представимая, потом — точно *с писком, визгом пляшут крысы в худо запертом рояле*, сцена плохо представимая и не в пример более раздражающая. На этом расширении описание обрывается, как бы предоставляя читателю продолжать эти бредовые фантазии дальше.

Тургенев забраковал этот романтизм навыворот (может быть, прообразы Фета стоит здесь искать у Г. Гейне?); Фет смягчил последнюю строфу, теперь она не контрастировала с предыдущей (однообразная азбука — разноголосый крысиный визг), а продолжала ее (однообразные гаммы, *безвозмездно — неизбежно*, с тире, напоминающим о начальных строках стихотворения). Такое же добросовестное, но ничего не спасающее смягчение он вносил, как мы видели, в «Ночь светла — мороз сияет» и в «Спи — еще зарею...» Стихотворение осталось ограничено четырьмя строфами — и, пожалуй, это единственный случай, когда от переработки оно стало более законченным.

Мы рассмотрели семь стихотворений с отброшенными лирическими концовками и видим, что тургеневская правка почти всюду имела, как это ни парадоксально, противоположный намерениям Тургенева результат. Стихи сплошь и рядом приобретали не парнасскую законченность, а многозначительную оборванность, как бы показывая автору возможности суггестивной романтической недоговоренности. Это не прошло мимо сознания Фета: просматривая варианты его поздних стихов, к которым Тургенев не имел уже никакого отношения, мы иногда видим, что при переходе от автографа к печатному тексту Фет отбрасывает концовочную строфу — делает добровольно то, что когда-то насильно заставлял его делать Тургенев (но чаще, конечно, сам вовремя обрывает их на многозначительной недоговоренности). Вот и ответ, почему Фет не восстанавливал отброшенные Тургеневым концовки: без них эти стихотворения еще лучше укладывались во все более осознанную систему его поэтики. В остальных случаях отброшенных концовок можно усмотреть такой же художественный эффект, только более слабый и сложный. Неконцовочную правку мы не рассматривали; ее изучение должно представлять самостоятельный интерес.

СТИХОСЛОЖЕНИЕ ОД СУМАРОКОВА

Стихосложение Сумарокова мало привлекало исследователей: те, кто занимались начальной эпохой русской силлаботоники, предпочитали сосредоточивать свое внимание на Ломоносове. Сумароков казался интересен лишь как экспериментатор в периферийных областях тогдашнего русского стиха — в трехсложных размерах, в песенных строфах, в опытах свободного стиха. Единственная статья под заглавием «Сумароков — мастер стиха» [Kemball 1981] касается преимущественно именно таких экспериментов. Оды Сумарокова, написанные традиционным 4-ст. ямбом и традиционной 10-стишной строфой, казались менее интересны и потому меньше исследованы. Поэтому мы сосредоточим наше внимание именно на них.

В сборнике «Оды торжественныя» 30 стихотворений (и одно — Петру III 1761 г. — туда не включено). Размеры и строфика их таковы:

AbAb + CCdEEd	—	4-ст. ямб:	**2—4, 7, 9—10, 12—17, 21—22, 24—26, 30**
	—	4-ст. хорей:	**1, 6, 18**
aBaB + ccDeeD	—	4-ст. ямб:	**19, 20, 23**
CCdEEd + AbAb	—	4-ст. хорей:	**11**
AbAb + CC + dEdE	—	4-ст. ямб:	**5, 8**
AbAb + CddC + eFFe	—	4-ст. ямб:	**27**
aBaBa + CdCd	—	4-ст. ямб:	**28**
AbAb + CddC	—	4-ст. ямб:	ода Петру III 1761 г.
aBaB + cDDc	—	4-ст. ямб:	**29**

Мы будем заниматься только основной группой од — написанных 4-ст. ямбом и стандартной строфой *AbAb + CCdEEd*. Объем этого материала — 2400 стихов по ранним, пространным, редакциям, 1460 стихов по поздним, сокращенным, редакциям. Номера од (полужирным шрифтом) даются по сборнику «Оды торжественныя», номера строф (светлым шрифтом) — по первой, самой пространной, публикации.

Ритмика

1. Ритмика стиха — это прежде всего ритмика схемных (метрических) ударений в стихе: в 4-ст. ямбе это ударения на четных слогах. Она определяется профилем ударности его стоп. На последней стопе русского стиха ударение стоит в 100 % случаев (ударная константа), на остальных пропускается то чаще, то реже. В 4-ст. ямбе XVIII в. самой частоударной была I стопа, потом II,

потом III (рамочный профиль ударности); в 4-ст. ямбе XIX в. самой частоударной станет II, потом I, потом III стопа (альтернирующий профиль ударности). Этот суммарный профиль ударности складывается из отдельных строк с пропусками ударений на той или иной стопе — ритмических вариаций:

I (без пропусков)	*Ступай, спасай себя и нас*
II (пропуск на I ст.)	*И поколеблет землю гром*
III (пропуск на II ст.)	*Явился златозарный день*
IV (пропуск на III ст.)	*Твоей святыней осени*
VI (пропуск на I и III ст.)	*Иноплеменничьим странам*
VII (пропуск на II и III ст.)	*Подымется Палеолог*

Исторический контекст, в который вписывается ритмика Сумарокова, выяснен подсчетами К. Тарановского [Тарановский 1953], добавления к ним — в работах К. Тарановского и А. Прохорова [Тарановский, Прохоров 1982] и нашей [Гаспаров 1997, III: 158—180]. В нижеследующей таблице все цифры даны по этим источникам. Все показатели здесь и далее округлены до целых процентов.

	Ударность стоп				*Ритмические вариации*						*Число строк*
	I	*II*	*III*	*IV*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*	
Тредиаковский, оды	85	75	59	100	29	8	22	31	3	7	1414
Тредиаковский, псалтирь	84	75	57	100	28	8	20	31	5	8	4663
Ломоносов 1745–1746	95	83	52	100	33	4	16	44	2	1	560
Ломоносов 1747	97	76	48	100	26	1	21	48	2	2	302
Ломоносов 1748–1749	96	73	54	100	26	2	26	43	2	1	304
Ломоносов 1750	93	77	48	100	23	3	21	47	2	4	630
Ломоносов 1752–1757	96	77	55	100	30	3	22	43	1	1	639
Ломоносов 1759–1760	96	72	55	100	28	1	26	40	2	3	390
Ломоносов 1761	91	77	56	100	30	5	21	38	2	4	480
Ломоносов 1762–1764	91	71	53	100	23	3	27	39	2	6	580
(Ломоносов в целом)	94	76	53	100	27	3	23	42	2	3	3358
Сумароков, Ода «В первые лета»	**94**	**79**	**59**	**100**							**179**
Сумароков 1755–1759	**94**	**76**	**54**	**100**	–	–	–	–	–	–	**600**
Сумароков 1762–1767	**91**	**78**	**54**	**100**	–	–	–	–	–	–	**1120**
Сумароков 1769–1774	**91**	**76**	**53**	**100**	–	–	–	–	–	–	**590**

Сумароков, псалмы	**88**	**79**	**52**	**100**							**916**
Поповский 1752–1760	92	84	55	100	–	–	–	–	–	–	518
Херасков 1763–1764	94	79	57	100							480
Херасков 1769–1774	96	82	52	100	–	–	–	–	–	–	470
В. Майков 1762–1763	90	88	57	100	–	–	–	–	–	–	470
В. Майков 1771–1775	95	93	51	100	–	–	–	–	–	–	510
Богданович 1760–1763	92	82	66	100	–	–	–	–	–	–	462
Ржевский 1760–1761	94	87	46	100	–	–	–	–	–	–	306
Петров 1766–1769	95	83	54	100	–	–	–	–	–	–	680

Тарановский и Прохоров дают также показатели ритмического профиля отдельных од Сумарокова (по сокращенным редакциям «Полного собрания всех сочинений»). Вот те из них, которые относятся к одам, писанным строфою *AbAbCCdEEd*:

Оды		*Ударность стоп*				*Ритмические вариации*						*Число строк*
		I	*II*	*III*	*IV*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*	
2	(1755, рожд.)	94	76	56	100	31	3	22	40	2	2	180
3	(1758, война)	92	75	50	100	25	3	22	42	3	5	100
4	(1758, война)	99	70	58	100	29	–	29	40	1	1	140
7	(1762, восшест.)	90	75	56	100	29	5	22	36	2	6	240
9	(1763, Нов. год)	88	75	52	100	25	5	22	38	3	8	120
10	(1763, коронов.)	89	73	48	100	20	2	26	42	2	9	120
12	(1764, Нов. год)	92	82	51	100	29	6	17	45	1	2	90
13	(1764, рожд.)	90	80	52	100	28	3	20	42	–	7	130
14	(1766, коронов.)	94	75	64	100	35	5	24	34	1	1	100
15	(1766, тезоим.)	90	83	58	100	35	7	16	38	1	3	120
16	(1767, Нов. год)	90	84	52	100	34	2	16	40	–	8	90
17	(1767, рожд.)	94	82	53	100	31	5	17	44	1	2	110
21	(1769, Хотин)	95	75	55	100	30	2	23	39	3	3	110
22	(1769, тезоим.)	90	69	56	100	26	4	26	33	5	6	80
24	(1771, Павел)	91	78	54	100	26	7	21	42	2	2	130
25	(1772, восшест.)	87	82	44	100	22	6	16	47	2	7	100
26	(1772, Наталия)	91	78	56	100	30	7	19	39	3	2	140
30	(1774, мир)	89	72	51	100	22	5	24	39	4	6	180
	Всего:	92	77	55	100	29	4	21	39	2	4	3136

Добавим к этому прежде всего подсчет ритмических вариаций по полному тексту од, причем раздельно для строк с мужским и с женским окончаниями: мы увидим, что это небезразлично. Вот эти данные в абсолютных числах:

Оды	*С муж. оконч.*							*С жен. оконч.*							*Всего*						
	I	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*		*I*	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*		*I*	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*	
2	21	3	15	31	2	–	*72*	32	3	25	42	5	1	*108*	53	6	40	73	7	1	*180*
3	13	–	13	13	1	–	*40*	10	2	10	31	4	3	*60*	23	2	23	44	5	3	*100*
4	19	–	19	16	1	1	*56*	24	–	19	40	–	1	*84*	43	–	38	56	1	2	*140*
8	30	4	23	31	7	1	*96*	37	8	32	58	6	3	*144*	67	12	55	89	13	4	*240*
9	25	4	25	37	4	1	*96*	35	8	24	59	14	4	*144*	60	12	49	96	18	5	*240*
10	11	1	17	18	5	–	*52*	15	2	16	36	6	3	*78*	26	3	33	54	11	3	*130*
12	11	2	4	16	3	–	*36*	13	3	10	26	2	–	*54*	24	5	14	42	5	–	*90*
13	11	3	12	22	8	–	*56*	30	2	13	36	3	–	*84*	41	5	25	58	11		*140*
14	12	1	12	15	–	–	*40*	21	4	11	22	1	1	*60*	33	5	23	37	1	1	*100*
15	17	3	13	17	2	–	*52*	28	5	9	32	3	1	*78*	45	8	22	49	5	1	*130*
16	13	1	9	10	3	–	*36*	18	2	3	27	4	–	*54*	31	3	12	37	7	–	*90*
17	26	4	12	25	1	–	*68*	23	3	17	53	4	2	*102*	49	7	29	78	5	2	*170*
21	15	1	11	18	2	1	*48*	22	1	18	27	2	2	*72*	37	2	29	45	4	3	*120*
22	7	1	8	11	5	–	*32*	14	2	12	16	–	4	*48*	21	3	20	27	5	4	*80*
24	14	4	12	19	2	1	*52*	22	4	17	32	2	1	*78*	36	8	29	51	4	2	*130*
25	9	2	5	19	4	1	*40*	15	4	9	25	6	1	*60*	24	6	14	44	10	2	*100*
26	9	6	10	31	–	–	*56*	33	4	18	21	3	5	*84*	42	10	28	52	3	5	*140*
30	9	2	9	7	3	2	*32*	11	1	10	24	2	–	*48*	20	2	19	31	5	2	*80*

Вот эти данные в процентах — для надежности сгруппированные по периодам:

Периоды	*С муж. оконч.*						*С жен. оконч.*						*В среднем*					
	I	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*VI*	*VII*
1755–1758	31	2	28	36	2	1	26	2	21	45	4	2	28	2	24	41	3	2
1762–1763	27	4	27	35	6	1	24	5	20	42	8	3	25	5	22	39	7	2
1764	24	5	18	41	12	–	31	4	17	45	4	–	28	4	17	44	8	–
1766–1767	35	5	23	34	3	–	30	5	14	46	4	1	32	5	17	41	4	1
1769–1771	27	5	23	36	7	2	29	4	24	38	2	3	28	4	24	37	4	3
1772–1774	21	8	19	45	5	2	31	5	19	36	6	3	27	6	19	40	5	3
Всего:	28	4	24	37	6	1	28	4	19	42	5	2	28	4	21	40	5	2

Если из этих данных вывести общий ритмический профиль 4-ст. ямба Сумарокова, то он будет иметь такой вид:

	Ударность стоп				*Число строк*
	I	*II*	*III*	*IV*	
1755–1758	95	75	54	100	420
1762–1767	90	79	52	100	1330
1769–1774	90	76	54	100	650
В среднем:	91	78	53	100	2400
в том числе муж.	90	76	55	100	960
в том числе жен.	91	79	51	100	1440

28 – 6752

Эти средние показатели, полученные на несокращенных текстах од Сумарокова, очень мало отличаются от тех, которые были получены К. Тарановским и А. Прохоровым на сокращенных текстах новиковского издания. Следовательно, при сокращении Сумароков не руководствовался ритмическими критериями, — например поздней неприязнью к какой-то ранее употребительной ритмической вариации, что подтверждается и наблюдениями над отдельными строчками. В правке Сумарокова над невыброшенными строфами 27 строк переменили свой ритм, но никаких общих тенденций при этом не наблюдается: III вариация превращается в I, IV или VI так же часто, как I, IV или VI в III. В оде **2** из *Не может неприятель скрыться* (III) легко получается *Не может враг переселиться* (IV), а в оде **4** из *Огнем гортани защищался* (IV) — *И с пламенем у стен являлся* (III).

Разница между ритмом строк с мужскими и женскими окончаниями — такая же, как у Ломоносова (в мужских стопах ударность II стопы ниже), но менее ярко выраженная (ср. [Тарановский 1966]). Разница между ритмом стиха разных периодов творчества Сумарокова интереснее. В 1750-х гг. ударность I стопы у него — 95 %, как и у Ломоносова; в 1760-х гг. она снижается до 90 %, тоже как и у Ломоносова. Однако за счет этого ударность II стопы поднимается у Сумарокова выше, чем поднималась у Ломоносова, — до 79 % (а в 1764 г. даже еще выше: ритмический профиль двух од этого года имеет вид 87—83—50—100 %, разница в ударности I и II стопы почти сглаживается). Эта тенденция к понижению ударности I стопы и к повышению II — «прогрессивная», т. е. предвещающая тот альтернирующий ритм, который установится в 4-стопном ямбе XIX в. В одах она удерживается недолго: в 1770-х гг. ударность II стопы опять немного понижается, ритм возвращается к рисунку 1750-х гг. (но I стопа остается на уровне 90 % и не выше). Зато в псалмах Сумарокова, над которыми он работал в те же 1770-е гг. и которые служили ему полем для самых разных стиховых экспериментов, эта прогрессивная тенденция сохраняется и усиливается: ритм 4-стопного ямба псалмов: 88—79—52—100 %. Преемники Ломоносова и Сумарокова — Поповский, Петров, Херасков, Майков, Ржевский — повышают ударность II стопы еще более: у них она свыше 80 %, и у Майкова почти сравнивается с ударностью I стопы. Хоть они обычно повышают и ударность I стопы (более 90 %), но разница в ударности I и II стоп у них у всех меньше, чем у Ломоносова и раннего Сумарокова: у учителей — 18—20 %, у учеников — 2—15 %. Четкость рамочного ритма начинает ослабевать.

Для наглядности вот примеры двух строф: более типичной для Сумарокова **4**, 12 (1758, ударность стоп — 10, 6, 4, 10) и менее типичной **10**, 13 (1763, ударность стоп — 9, 10, 3, 10):

IV Твоя щедрота воззывает,
III С охотой за тебя умреть,
VII И воинству повелевает,
I На смерть безстрашным оком зреть.
III Чрез степи и долы безводны,
IV Чрез лес и горы невосходны,
IV Как птицы россы пролетят,
III Чрез голый поднебесный камень,
IV Сквозь бури, пропасти и пламень,
IV И взроя, бездну возмутят.

I Введи злодеев ты в унылость,
IV Языку льстиву не внемли,
I Являй лишь чисту сердцу милость
IV И буди ангел на земли.
VI Императрица отвещает:
IV Кого неправда обольщает,
IV Постраждет оный возстеня;
IV Во мне ко правде милосердо,
I Против неправды сердце твердо,
IV И суд безстрастен у меня.

До сих пор обо всех ударениях говорилось суммарно, без различения более тяжелых и более легких. В действительности ударения на знаменательных словах (существительные, прилагательные, глаголы, наречия) и на двойственных словах (местоимения и проч.: те слова, которые на сильных местах стиха считаются ударными, а на слабых — безударными) ощущаются явно по-разному: первые более тяжелыми, вторые более легкими. Это существенно, в частности, при декламации: слабое метрическое ударение в декламационной интерпретации можно сгладить, сильное нельзя. Попытка проследить соотношение тяжелой и легкой ударности в истории русского 4-ст. ямба и хорея была сделана в статье «Легкий стих и тяжелый стих» [Гаспаров 1997, III: 196—213]; из Сумарокова в ней рассматривались 1000 строк из од 1769—1775 гг. по сокращенным редакциям новиковского издания. Доля тяжелых ударений от общего числа ударений на каждой стопе (в процентах) выглядит так:

Поэты	*Стопы*			
	I	*II*	*III*	*IV*
Тредиаковский	84	83	72	94
Ломоносов	85	89	81	97
Сумароков	**88**	**85**	**80**	**95**
Херасков	86	89	84	95
Петров	91	89	83	97
Державин	93	89	87	97
XVIII в. в среднем	88	87	81	96

По естественной тенденции русского стиха максимум тяжелых ударений должен приходиться на II и III стопы (потому что слова на них длиннее), минимум — на I и IV стопы. На самом деле это не так: ритм тяжелых ударений используется для того, чтобы подчеркнуть общий ритм ударений в стихе, поэтому в XVIII в. с его рамочным ритмом максимум тяжелых ударений приходится на I и IV стопы, а в XIX в. с его альтернирующим ритмом максимум приходится на II и IV стопы. Сумароков следует общей тенденции своего века: он предпочитает писать ***Дияна!***

твой ***ефесский храм, Отверзла*** *мне к* ***Парнассу дверь,*** а не ***Ефесский храм, Дияна,*** *твой,* ***К Парнассу дверь отверзла*** *мне.* Любопытно, что у Ломоносова — а также и Хераскова — доля тяжелых ударений на II стопе все-таки выше: если угодно, они могут считаться неожиданными предтечами ритма XIX в.

2. Ритмика сверхсхемных, внеметрических ударений (в ямбе — на нечетных слогах) играет в стихе подчиненную роль. По традиции русской силлаботоники такие ударения, во-первых, могут приходиться только на односложные слова и, во-вторых, сосредоточиваются преимущественно на начальном слоге стиха, после стихораздела. Сумароков добавил к этому третье правило: такие ударения допустимы, только если следующее за ними схемное ударение не пропущено, т. е. если стопа ямба обращается в спондей (два ударения подряд), но не в хорей (сдвиг ударения, ритмический перебой: в статье «О стопосложении» он критиковал у Ломоносова стопосочетания: *Стекло* ***им*** *рождено* и ***Он****, произвесть, хотя*). У позднейших поэтов это правило не удержалось, но сам Сумароков в одах следовал ему неукоснительно. Только в ранней оде **2** он написал *Вселенна трон* ***твой*** *почитает*, но в поздней редакции выбросил эту строфу; а в оде **9** написал *Прешло ли, что* ***я*** *ненавижу*, но затем исправил: *Прешли дни,* ***кои*** *ненавижу*. (В более низком жанре элегий он поначалу допускал больше нарушений, но тоже неизменно исправлял их при переработках, так, в элегии **4** было: *Прошли минуты те, что толь* ***нас веселили****, / Далекие страны с тобой* ***мя разлучили****,* — а стало: *Прошли минуты те, нас* ***кои веселили****, / Далекие страны нас вечно* ***разлучили****.*)

Обилие сверхсхемных ударений, понятным образом, нарушает четкость и плавность ритма. Поэтому важно подсчитать частоту этих ударений у Сумарокова и определить его отношение к ним при переработке од: стремился он от них избавляться или нет? Чтобы не осложнять вопроса сомнительными случаями ударности или безударности «двойственных» слов (местоимений и т. п.), мы подсчитывали только знаменательные слова: существительные, прилагательные, глаголы, наречия:

на I стопе — ***Пыль,*** *дым мешаются пред зраком*
на II стопе — *Луна* ***вид*** *солнца представляет*
на III стопе — *Бегут, куда* ***мчат*** *ноги скоры*
на IV стопе — *Хотя ты в ярости* ***зляй*** *ада*

Частота ударений:

	В абс. числах				*Число строк*	*В процентах*			
	I	*II*	*III*	*IV*		*I*	*II*	*III*	*IV*
Ломоносов	40	1	8	3	2570	*1,5*	*0,04*	*0,3*	*0,1*
Сумароков (полн.)	**47**	**18**	**7**	**14**	**2400**	***2***	***0,8***	***0,3***	***0,6***
Сумароков (сокр.)	**34**	**12**	**7**	**6**	**1460**	***2,3***	***0,8***	***0,5***	***0,5***

На практике Сумароков далеко не так ревностно заботился о ритмической гладкости стиха, как в своих критических декларациях. Общая доля сверхсхемных ударений от числа строк у Ломоносова 2%, у Сумарокова 3,6—4%. На I стопе, где сверхсхемные ударения менее ощутимы, у Ломоносова сосредоточено 77% всех сверхсхемных ударений, у Сумарокова только 54—58%: у Ломоносова строки типа *Сравнять хребты* ***гор*** *с влажным дном* врезаются в слух реже, чем у Сумарокова строки типа *Бегут, куда* ***мчат*** *ноги скоры*. Можно добавить, что у Ломоносова три четверти сверхсхемных ударений приходятся на его любимые пространственные наречия *там*, *здесь*, а у Сумарокова почти все сверхсхемные слова — существительные и глаголы, ударения на которых тяжелее. Можно заметить и то, что у Ломоносова внутренние сверхсхемные ударения отчетливо сосредоточиваются на III стопе, как бы уподобляя зачин второго полустишия зачину первого полустишия; у Сумарокова такой регуляризации нет, частота сверхсхемных ударений ровно убывает от начала к концу стиха. От сокращений в поздних редакциях доля сверхсхемных ударений в одах Сумарокова нимало не убывает, а даже слегка возрастает: от этого сильного средства ритмической выразительности он совсем не хочет отказываться.

Рифма

1. Рифма Сумарокова частично рассматривалась лишь в статье «Эволюция русской рифмы» [Гаспаров 1997, III: 290—325]. Там было показано, что сумароковская рифма в «Хореве», «Димитрии Самозванце», псалмах и притчах одинаково отличается безукоризненной точностью: ни йотированных (типа *лики—великий*), ни неточных (типа *небеса—гроза*, *источник—помощник*), изредка встречавшихся у Ломоносова даже в зрелых произведениях, здесь нет. Сумароков критиковал у Ломоносова не только такие рифмы, как *кичливы—правдивый*, но и такие, как *чудится—вместиться* (статья «О стопосложении»). Он был верен своей программе:

И рифме завсегда хорошей должно быть,
Иль должно при стихах совсем ее забыть.
(притча «Учитель поэзии»)

Оды Сумарокова подтверждают эту его заботу о чистоте рифмы. Мы находим в них только два отклонения от совершенной точности. Во-первых, на неизбежное имя *Петр*: кроме обычного *ветр*, мы встречаем при нем рифмы *недр*, *кедр* и *щедр* (оды **4**, **24** и **26**); видимо, это были узуально дозволенные неточности, допускаемые во многих языках там, где поэтическая лексика требовала неудоборифмуемых слов (ср. в эпоху романтизма узуально-неточную рифму *волны—полны—безмолвны*). Во-вторых, в оде **17** (первоначальный текст) мы встречаем одинокую неточность *древес—весь*: может быть, она говорит о том, что в произ-

ношении Сумарокова конечное *-сь* не смягчалось не только в возвратной частице, но, по аналогии, и в этом местоимении. При первой же переработке строфа с этой неточностью выброшена. Наконец, в оде **22** встречается крайне необычная для XVIII в. составная рифма *Дражайшее России имя — Возвеличати тщишься* ***ты мя***. Для Сумарокова, хорошо слышавшего разницу в силе ударений на стыках слов («О стопосложении»), это *мя*, видимо, было (как и для нас) энклитикой; однако привычка подозревать ударение на каждом графическом слове должна была смущать его читателей, и при перепечатке Сумароков выбросил и эту строфу.

Можно добавить, что в элегиях тоже все рифмы безукоризненно точны, тоже лишь с одним нарушением, и тоже оно выброшено при первой же переработке текста, а именно в элегии **1** (первоначальный текст) встречаются рифмы *исполнишь—воспомнишь* и *вспомню—наполню*. Это тот же тип неточности, который будет потом господствующим у Державина (*царевна—несравненна*): звукосочетание, в котором разногласящие звуки как бы растворяются в общем *н*. Можно ли из этого делать выводы об особенностях орфоэпии XVIII в., сказать трудно.

2. Новшеством Сумарокова была забота об опорных звуках в рифмах — так называемое б о г а т с т в о р и ф м ы. В немецкой поэтической традиции и у следовавшего ей Ломоносова этой заботы не было; к Сумарокову она пришла от французской традиции и потом осталась у Хераскова и других его учеников. Подсчет опорных звуков в названной выше статье [Гаспаров 1997, III: 290—325] был сделан с неудобной и необоснованной сложностью; мы произвели его заново. Рифма Сумарокова была ориентирована не только на звуковую, но и на буквенную точность, поэтому мы учитывали все тождественные звуки и буквы влево от ударного рифменного гласного до первого несовпадения. Например, в *красою — росою* учитывался один предударный звук, в *окаменел — оцепенел* — два, в *Се**мирам**иды — **пирам**иды* — четыре. Среднее количество опорных звуков в рифме сумароковских од — 59 (на 100 строк). По периодам оно меняется так:

1755—1758 гг.	— 55
1762—1764 гг.	— 65
1766—767 гг.	— 59
1769—1774 гг.	— 54

Минимальный показатель (46) — в небольшой оде **3** (1758); максимальный (83) — в оде **10** (1763). Таким образом, Сумароков сперва стремится довести «левостороннюю» звучность рифмы до максимума, а потом постепенно оставляет эти попытки и возвращается к своим исходным цифрам. Для сравнения: среднее количество опорных звуков в рифме Ломоносова (по шести одам 1752—1764 гг.) — 19, с колебаниями от 8 до 26; Сумароков, стало быть, приблизительно втрое больше насыщает рифму опорными согласными, чем его предшественник. Вот пример строфы, особенно богатой опорными согласными (**21**, 3):

Преклонят пред тобой колена
Страны, где сад небесный был,
И игом утесненный плена
Восплещет радостию Нил:
А весть быстряе Ак**вил**она,
До стен досяжет Ва**вил**она:
Подвигнет волны инда с**тр**ах:
Мы именем Се**мирам**иды
Разсыплем пышны **пирам**иды:
Каир развеем яко п**р**ах.

Интересно сравнить опорные звуки в одах с опорными звуками в элегиях. Здесь в ранней редакции (1759) на 100 строк приходится 33 опорных, в переработке 1769 г. — 66 опорных, вдвое больше. Видимо, первоначально Сумароков считал богатую рифму приметой высокого жанра оды и не стремился к ней в среднем жанре, в элегии; и лишь потом он решил, что она желательна во всякой поэзии, и начал внедрять ее повсюду: опорных звуков в притчах не меньше, чем в псалмах [Гаспаров 1997: III]. Подавляющая часть словесных изменений в тексте элегий 1769 г. («Разныя стихотворения») служат именно обогащению рифмы: элегия **1** начиналась рифмами: *прельщаться—разставаться—лить—пременить*, стала начинаться: *прельщаться—прощаться—лить—удалить* и т. д. В результате, например, элегия **3** в первой редакции имела 5 опорных на 19 строк (т. е. 26 на 100), во второй стала иметь 15 опорных на 17 строк (т. е. 88 на 100). Самую скудную опорными звуками элегию из публикации 1759 г. «Я чаял, что свои я узы разрешил...» (7 опорных на 100 строк, тогда как в остальных не меньше 21—26 опорных) он, вероятно, именно поэтому счел вообще не заслуживающей переработки и более не перепечатывал.

3. Г р а м м а т и ч н о с т ь рифмы стала предметом исследований лишь недавно и главным образом на материале XIX в. Мы в свое время сделали подсчет по сочетаниям Г (глаголов), С (существительных), П (прилагательных и причастий) и М (местоимений) в рифмах Ломоносова, Пушкина и некоторых других поэтов [Гаспаров 1997, III: 301—302]. При этом среди самых частых рифм — существительных с существительными — различалась рифмовка слов, которые рифмуют во всех числах и падежах (СС, более грамматически близкие) и которые рифмуют только в отдельных словоформах (Сс, менее грамматически близкие). Для сравнения с имеющимися данными мы сделали подсчет и по Сумарокову: во-первых, по одам (400 женских рифм из од 1762—1769 гг. и 400 мужских из од 1758—1774 гг.), во-вторых, по трагедии («Синав и Трувор», 326 и 327 рифм), в-третьих, по элегиям (174 и 172 рифмы, без «Стансов»). В нижеследующей таблице все примеры указаны только для женских рифм; все показатели — в процентах.

	Женские рифмы					*Мужские рифмы*				
	Лом.	*Сумароков*			*Пушк.*	*Лом.*	*Сумароков*			*Пушк.*
		О	*Т*	*Э*			*О*	*Т*	*Э*	
ГГ: *хотела–летела*	28	*38*	41	47	17	16	*16*	34	31	16
СС: *слава–держава*	21	21	14	13	32	18	23	9	8	11
Сс: *слава–устав*	18	17	10	9	15	30	24	13	15	25
ПП: *ясны–прекрасны*	17	10	18	12	22	1	–	2	4	3
СГ: *смерти–стерти*	2	1	3	3	3	13	13	6	6	8
СП: *войски–геройски*	9	8	4	3	6	4	3	3	2	5
ММ: *ими–своими*	–	–	1	1	–	3	8	11	10	5
СМ: *судьбою–тобою*	–	–	2	3	–	8	8	8	8	13
Прочие:	5	5	7	9	5	7	6	14	16	14

По сравнению с Ломоносовым грамматическая рифмовка Сумарокова обнаруживает два сдвига: один регрессивный, другой прогрессивный. Регрессивный — это неожиданное усиление глагольных рифм ГГ. Как известно, в ходе общей деграмматизации русских рифм они в первую очередь идут на убыль от Симеона Полоцкого (75 %) до Маяковского (1 %), — у Сумарокова же их больше, чем не только у Ломоносова (28 % женских), но даже у Кантемира (33 % женских). При этом у Сумарокова это происходит во всех жанрах — в трагедии и в элегии в еще большей степени, чем в оде. Можно предположить, что это — оборотная сторона заботы Сумарокова об опорных звуках в рифме: как кажется, именно в глаголах они давались ему легче всего (*блистает—возлетает*, *вещает—освещает*, *терзает—разверзает* и пр.: если в среднем в одах Сумарокова, как сказано, 59 опорных звуков на 100 строк, то в глагольных женских рифмах — 95 опорных звуков на 100 строк!). Глагольные рифмы со столькими опорными звуками уже не казались предосудительно легкими и поэтому могли не избегаться. Второй же сдвиг в рифмовке, прогрессивный, — это усиление роли местоимений в рифме: Ломоносов предпочитал загружать рифму полновесными частями речи, Сумароков открыл, что местоимения с их однообразными флексиями образуют удобный резерв рифмовки (*сия—твоя*, *их—благих* и пр.), пушкинская эпоха эксплуатировала это открытие особенно энергично, а потом началась реакция, и эти рифмы, как слишком легкие, опять отошли на второй план.

4. Лексический аспект рифмы, конечно, наиболее интересен, но наименее исследован: словари рифм русских поэтов крайне немногочисленны, а для XVIII в. их нет вообще. Между тем именно здесь лексический репертуар рифмовки особенно интересен: топика оды традиционна, стиль оды однообразно возвышен, требования к точности созвучий ограничивают круг рифм, результатом становится вынужденное единообразие: насмешки над постоянными *Екатерина—крина* и *Петр—ветр* появляются уже в 1770—1780-х гг. Но насколько это характерно для каждого отдельного поэта, мы не знаем.

Мы попробовали сделать выборочный подсчет: составили словарь женских рифм на существительные (СС и Сс) для од Ломоносова и Сумарокова,

по 300 рифмических пар от каждого: это почти полностью покрывает зрелое творчество обоих. Наиболее часто повторяющимися рифмами у Сумарокова оказались: *народы—воды* (8 раз), *держава—слава*, *содетель—добродетель*, *покою—рукою* (по 6), *лета—света*, *веки—реки* (по 5), *народа—природа*, *Екатерина—сына*; *Екатерина—крина* (по 4), *Екатерины—крины*, *державу—славу*, *брани—длани*, *веки—человеки*, *муза—союза*, *науки—руки*, *злоба—гроба*, *море—горе* (по 3) и еще 29 рифм по два раза. Всего, таким образом, повторяющихся рифм у Сумарокова 130 из 300, т. е. 43 %. Наиболее часто повторяющиеся рифмы у Ломоносова: *Елисавета—света* (6 раз), *народы—воды* (5), *державы—славы*, *время—племя*, *примеру—веру*, *лета—света*, *музы—союзы*, *науки—руки* (по 3) и еще 19 рифм по два раза. Всего повторяющихся рифм у Ломоносова 67 из 300, т. е. 22 %, — почти вдвое меньше, чем у Сумарокова. Стремительное сужение круга рифмообразующей лексики совершается прямо на наших глазах. Проследить, как этот процесс будет продолжаться в следующем поколении, среди учеников Сумарокова, — дело будущего.

Семантика слов, выдвигаемых в рифму, совершенно очевидна: это имена государей, их величие (*держава—слава*: вместе с косвенными падежами эта пара слов встречается 19 раз на 600 рифм), пространство их мира (*народы—воды*: с косвенными падежами — 13 раз). Легко видеть, как рифма влияет на образный строй стихов (а не только наоборот): конечно, *крины* произрастают в одах только ради рифмы с Екатериной, а пространство изображается через *воды*, а не *земли*, потому что *воды* легче рифмуются вообще и с *народами* в частности. Можно попутно заметить некоторые индивидуальные приемы, которыми поэты ищут легкие рифмы: так, Ломоносов широко пользуется падежной формой на *-ами*, в которой сходятся все три склонения (*браздами—ногами*, *веками—делами* и т. п.; у Ломоносова 19 таких рифм, у Сумарокова только две), Сумароков же, как мы видели, предпочитает пользоваться флективными рифмами не в существительных, а в глаголах.

Строфика

Как сказано, 22 оды из 31 (18 ямбических и 4 хореические) написаны классической «малербовской» 10-стишной строфой *AbAb* + *CCdEEd*, это составляет 70 % — столько же, сколько у Ломоносова (14 од из 20). Благодаря рифмовке такая строфа четко членится на 4-стишие и 6-стишие, а те, в свою очередь, на два 2-стишия и два 3-стишия, каждое из которых заканчивается строкой с мужским окончанием: (2 + 2) + (3 + 3). Это членение может различным образом подчеркиваться или затушевываться средствами, во-первых, ритмическими и, во-вторых, синтаксическими. Оба эти аспекта строфики стали изучаться только в последние десятилетия.

1. Ритмика одической строфы XVIII в. рассматривалась в статье «Материалы к ритмике русского четырехстопного ямба XVIII в.» [Гаспаров 1997, III:

158—180]. Оды Сумарокова там брались по сокращенным редакциям новиковского издания, всего 258 строф; так как, по-видимому, сокращение не сказывалось на ритмических тенденциях стиха (см. выше), мы позволим себе не расширять этого объема. Для сравнения рассматривались оды восьми других поэтов. Главным предметом внимания здесь является среднее число ударений на каждую строку одического 10-стишия (обычно — чуть больше трех: чем больше на данной позиции встречается строк I, полноударной, формы, тем оно выше, а чем больше строк VI и VII форм, тем оно ниже). Расположение более тяжелых и более легких строк по строфе образует индивидуальный строфический ритм каждого поэта. В XVIII в. в строфах (как и в строках) господствовал «рамочный ритм», строфы и полустрофия стремились начинаться и заканчиваться более тяжелыми строками; в XIX в. разовьется тенденция к «заостренному ритму», строфы будут начинаться более тяжелыми, а заканчиваться более легкими строками.

Среднее число ударений на 10 строках одической строфы у девяти поэтов таково (для наглядности указываются только сотые доли сверх обычных трех ударений на строку: 20 означает 3,20; 18 означает 3,18 и т. д.):

	Строки										*Средняя ударность*		
	A	*b*	*A*	*b*	*C*	*C*	*d*	*E*	*E*	*d*	*жен.*	*муж.*	*все*
Ломоносов	20	18	18	28	18	13	21	19	18	28	18	24	20
Сумароков	23	22	04	19	30	16	22	24	26	29	22	23	22
В. Майков	31	28	20	39	36	35	35	52	34	41	34	36	35
Херасков	38	23	28	31	34	29	25	34	28	32	32	28	30
Петров	35	28	32	32	34	33	29	38	28	30	33	30	32
Державин	28	24	22	25	28	28	35	28	22	25	26	26	26
Костров	30	25	24	32	31	25	34	29	16	33	26	30	27
Николев	45	30	25	34	39	22	29	44	24	37	33	33	33
Капнист	40	34	25	25	31	27	35	27	29	33	30	31	31

Последний стих строфы тяжелее предпоследнего у всех девяти поэтов; последний стих 4-стишия *AbAb* тяжелее предпоследнего у семи из девяти поэтов; последний стих срединного 3-стишия *CCd* тяжелее предпоследнего у шести из девяти поэтов. Таким образом, ритмика строфы подчеркивает ее членение на три части: 4 + 3 + 3 строки. Сильнее всего эти разницы последних и предпоследних строк у Ломоносова; начиная с Сумарокова слабеет разница в конце строфы; начиная с Хераскова слабеет разница в конце первого 4-стишия. Последние строки и 4-стишия, и двух 3-стиший – мужские; поэтому у Ломоносова среднее число ударений в мужских строках заметно выше, чем в женских [Тарановский 1966]. У Сумарокова эта разница исчезает и у позднейших поэтов не появляется. Можно считать, что с Сумарокова начинается медленный переход от рамочного строфического ритма XVIII в. к заостренному ритму XIX в.

2. Синтаксис одической строфы XVIII в. по существу не изучался (у нас не было возможности учесть последние работы М. И. Шапира). Мы попытались обследовать хотя бы самый внешний его аспект: расположение предложений разной длины по строкам строфы у Сумарокова и Ломоносова. Границей предложений считались точка (вопрос, восклицание), точка с запятой, двоеточие. Текст Сумарокова брался по изданию 1774 г. «Оды торжественныя» (состав — по ранней, пространной, редакции, пунктуация — по последней имеющейся редакции каждой строфы); текст Ломоносова — по изданию А. А. Морозова в большой «Библиотеке поэта», 1965 (пунктуация у Морозова модернизована, но перечисленные знаки препинания, как кажется, не пострадали). Вопрос об общих правилах пунктуации, которым следовали поэты, слишком сложен, и мы его здесь не касаемся. Из Сумарокова рассмотрены первая и последняя сотни строф (оды **2—4**, **7**, **9**, **11**; оды **15** (со строфы 5) — **17**, **21**, **22**, **24—26**, **30**); из Ломоносова — тоже, начиная с 1743 г. (оды 1743—1748 гг. и 1758 (со строфы 8) — 1764 гг.).

Кроме того, мы подсчитали границы предложений в одических строфах Малерба (оды I, 3, 4, 7, 8, всего 82 строфы), Гюнтера (ода принцу Евгению, 50 строф) и Ж. Б. Руссо (оды II, 1, 4, 6, 9, 12 и III, 2, 8 — 100 строф), хотя и не можем быть уверены в надежности пунктуации доступных нам изданий. Границы предложений приходятся после строк (процент случаев):

	После строк									
	A	*b*	*A*	*b*	*C*	*C*	*d*	*E*	*E*	*d*
Ломоносов ранний	5	33	2	62	11	24	53	19	3	100
Ломоносов поздний	10	32	13	74	14	22	52	14	13	100
Сумароков ранний	**7**	**51**	**5**	**88**	**16**	**14**	**75**	**14**	**18**	**100**
Сумароков поздний	**11**	**65**	**20**	**87**	**22**	**31**	**81**	**29**	**23**	**100**

Общее число фразоразделов внутри строфы у раннего и позднего Ломоносова — 212 и 244; у раннего и позднего Сумарокова — 288 и 369. Средняя длина предложения у Ломоносова — 3 строки, у Сумарокова — 2,3 строки. Разницу между поэтами можно приписать их индивидуальной пунктуации (один предпочитает между короткими предложениями запятые, другой — точки с запятой), но разница между ранним и поздним синтаксисом каждого поэта несомненна: оба начинают с более длинных предложений, кончают более короткими. У Малерба средняя длина предложения — 7,7 строки (!), у Гюнтера — 3,4 строки, у Ж. Б. Руссо — 4,3 строки. Мы видим: история одической строфы во Франции начинается с длинных сложных периодов (у Малерба больше половины строф представляют собой или одну фразу, или две фразы в 4 + 6 строк), но уже через сто лет даже во французской поэзии эти фразы сокращаются в 1,7 раза, при переходе в немецкую поэзию — в 2,3 раза, при переходе в русскую — в 2,6 и 3,3 раза; то ли это масштабы барокко сменяются масштабами классицизма, то ли просто ученикам трудно справляться с риторической задачей, поставленной учителями.

Доля фразоразделов после каждой строки (в процентах) от общего числа фразоразделов внутри строфы такова:

	После строк									
	A	*b*	*A*	*b*	*C*	*C*	*d*	*E*	*E*	*d*
Ломоносов ранний	2	16	1	29	5	11	25	9	2	100
Ломоносов поздний	4	13	5	30	6	9	22	6	5	100
Сумароков ранний	**2**	**18**	**2**	**31**	**5**	**5**	**26**	**5**	**6**	**100**
Сумароков поздний	**3**	**18**	**5**	**24**	**6**	**8**	**22**	**8**	**6**	**100**
Малерб	1	13	2	55	7	18	2	2	0	100
Гюнтер	8	17	5	29	4	8	20	7	3	100
Ж. Б. Руссо	2	19	1	39	6	2	29	3	1	100

Сильные фразоразделы отчетливо делят строфу на четыре части: (2 + 2) + (3 + 3). В конце строфы это синтаксическое членение совпадает с ритмическим членением, в начале не совпадает: первое 4-стишие представляет собой один ритмический период и два синтаксических периода. От ранних стихов к поздним четкость этого членения умеряется у обоих поэтов: у раннего и позднего Ломоносова на сильные позиции приходится 70 и 65 % фразоразделов, у раннего и позднего Сумарокова — 75 и 64 %. У Ломоносова сохраняется неизменной сила главного фразораздела, между 4-стишием и 6-стишием, у Сумарокова ослабляется и она. Оба поэта на первых шагах как бы подчиняют синтаксис структуре строфы, а потом, освоившись, дают ему больше свободы. Ближайшим европейским образцом для них был Гюнтер (совпадение синтаксического профиля — почти полное), в меньшей степени — Ж. Б. Руссо. Малерб же, создавая свою строфу, решительно избегал синтаксического параллелизма между 4-стишием и 6-стишием: у него строфа членится не (2 + 2) + (3 + 3), а (2 + 2) + (2 + 4). Может быть, следом этого является некоторое повышение фразораздела после 6-го стиха у Ломоносова.

Вот примеры более строгого, более типичного для Сумарокова синтаксиса строфы (**4**, 8) и более расшатанного, менее типичного (**7**, 8):

Тифей яряся устремлялся,
Жилище истребить богов, /
Огнем гортани защищался,
С ужасным скрежетом зубов: //
Рушитель сладкаго покою,
Одной восток он тряс рукою,
Другою запад колебал; //
Но сброшенным с небес пожаром
Пресильным поражен ударом,
Взревел, оцепенел и пал. //

Парнасску под собою гору,
И токи Ипокрены зрю, /
И любопытну ныне взору,
В жару, в котором я горю,
Представилась Минерва ясно,
Вещающая громогласно: //
Злосердый рок окаменел,
Мечи во ужас Марса блещут,
Фетида и Нептун трепещут,
Еол страшась оцепенел. //

Повторяем, это членение по знакам препинания, расставленным самими поэтами (и, возможно, искаженным издателями), — самое грубое. Для более тонкого анализа следовало бы принять за единицу членения фразу как группу слов, объединенных вокруг одного глагола, — безразлично, находятся ли эти глаголы между собой в независимости, в сочинении или в подчинении. Так делал в некоторых анализах Р. Якобсон, но в целом этот принцип членения не разработан. Мы решились приблизиться к нему лишь на один шаг: раздробили сложносочиненные предложения на составляющие, в предположении, что между ними одинаково возможно вообразить и запятую, и точку с запятой. Сложноподчиненные предложения и предложения с несколькими однородными сказуемыми на составляющие не раздроблялись. Так, сумароковская строфа **2**, 2 членилась: *Ты наше время наслаждаешь, / Тобою Россов век цветет, / Ты новы силы в нас рождаешь, / Тобой прекрасне стал свет. / Презренны сих времен морозы, / Нам мнятся на полях быть розы, / И мнится, что ростут плоды: / Играют реки с берегами, / Забвен под нашими ногами Окамененный ток воды*, — восемь 1-строчных фраз и одна 2-строчная. А строфа **2**, 8 членилась: *Позжем леса, / разсыплем грады, / Пучину бурну возмутим. / Иныя от тебя награды За ревность мы не восхотим, Чтоб ты лишь перстом указала, И войску своему сказала: / Достойны россами вы слыть. / О дщерь великому герою! / Готовы мы ийти под Трою И грозный океан преплыть*, — две полустрочные фразы, три 1-строчные, одна 2-строчная, одна 4-строчная.

Таким способом было обследовано 100 первых строф Ломоносова и 100 первых строф Сумарокова. Результаты показали: у Ломоносова на 1000 строк приходится 399 фраз, средняя длина каждой — 2,5 строки; у Сумарокова — 514 фраз, средняя длина каждой — 1,9 строки. По-прежнему фразы Сумарокова остаются на четверть короче фраз Ломоносова. Это стилистически важно: стало быть, оды Сумарокова гуще насыщены фразообразующими глаголами, притворяются более динамичными. Действительно, по предварительным подсчетам, у Ломоносова в одах один глагол (без причастий и деепричастий) приходится на 7,6 стопы, у Сумарокова в одах на 6,4 стопы, в элегиях на 5,1 стопы. Приблизительно настолько же чаще, как мы видели, встречаются у Сумарокова глагольные рифмы. Сумароков как бы старается прикрыть статичность своих жанров хлопотливыми глаголами.

Можно сделать дополнительное наблюдение: в самых ранних одах у обоих поэтов длина фраз меньше, чем в позднейших. У Ломоносова в оде 1743 г. средняя длина фразы — 1,9 строки (в самой ранней Хотинской оде 1739 г. — тоже), в позднейших — 3,5 строки; у Сумарокова в оде 1755 г. (**2**) — 1,6 строки, в позднейших — 2,0 строки. Видимо, можно предположить, что поначалу, овладевая стихом, поэт пишет более короткими отрывистыми фразами; потом, овладевая строфой, переходит на более длинные периоды; и наконец, овладевши всей нужной техникой, опять (как мы видели) укорачивает фразы. Так анализ синтаксиса строфы позволяет взойти к явлениям не только стиля, но и, может быть, психологии творчества.

СЕМЕН КИРСАНОВ — ЗНАМЕНОСЕЦ СОВЕТСКОГО ФОРМАЛИЗМА

Есть поэты с биографией и поэты без биографии. Семен Кирсанов был скорее поэтом без внешней биографии. Как вся поэтика его стихов сводилась к раскрытию художественных возможностей слова, так вся его жизнь сводилась к работе над этими стихами — вещь за вещью, книга за книгой. В поэзии он работал пятьдесят лет, это были очень разные годы, и им откликались очень разные книги.

В советской поэзии было хорошо расписанное распределение ролей. Все должны были быть и публицистами, и лириками, все должны были хранить высокие традиции классики и в то же время быть новаторами, все должны были писать просто, но выражать всю сложность чувств советского человека. При этом, однако, было известно, что такого-то поэта следует упоминать прежде всего по части родных полей, другого по безбрежной романтике, а третьего по гармонической строгости. У Кирсанова в этой системе было место необычное и неудобное: место хронически подозреваемого в формализме. Когда прокатывалась очередная волна борьбы с формализмом, то в первом ряду критикуемых непременно оказывалось последнее произведение Кирсанова. А когда погода в критике прояснялась, то Кирсанова похваливали, всякий раз отмечая его отход от старых формалистических ошибок. Ему относительно повезло: жертвой номер один в таких критических кампаниях ему не пришлось побывать. И ему относительно не повезло: когда в 1960-х гг. утвердилось новое амплуа «поэта на экспорт» — чтобы хвастаться его новаторством перед Западом и бранить его за это новаторство у себя дома, — то Кирсанова было уже поздно назначать на этот пост, и должность заняли Евтушенко и Вознесенский.

Номинально он считался наследником Маяковского и сам всячески подчеркивал эту преемственность. Но по официальному счету наследниками Маяковского были все советские поэты, и если Кирсанов выделялся, то лишь тем, что был похож на него не только духом, но и формой стихов, а это сводилось к тому же формализму.

Но что такое был формализм в советском официозном понимании?

Поэтическое произведение многослойно; в нем есть образы и мысли, язык и стиль, стих и звукопись. Отношения между этими тремя уровнями всегда слегка натянуты: они борются за внимание читателя, и стих всегда немного отвлекает от смысла. Для этой отвлекающей роли ритма и рифмы в поэзии есть психологический термин: «фасцинация», как бы *завораживание*. Это никоим образом не во вред смыслу, наоборот: оттого что стих затуманивает смысл, читателю кажется, что этот смысл особенно велик и глубок, — в самом деле, если неко-

торые классические стихотворения пересказать прозой, мы удивимся бедности их содержания. Но читатель не всегда это понимает. Когда форма в стихах привычная, ему кажется, что ее нет, что она естественно порождается смыслом, и он называет это единством формы и содержания. В советское время это было главным требованием и высшей похвалой.

А формализм — это просто когда форма обращает на себя слишком много внимания. Неприязнь к формализму очень живуча, потому что она опирается на предрассудок очень давней, еще сентименталистской эпохи: в стихах сердце с сердцем говорит, а язык сердца прост и общепонятен, поэтому искренняя поэзия рождается сама собой, и всякая сложность или необычность вызывает подозрение в неискренности. Даже Марина Цветаева, лучше всех знавшая, каких трудов стоит находить слова для голоса сердца, признавалась, как приковывали ее простейшие, полуграмотные строчки, как люди живы на свете одною круговою порукой добра («Искусство при свете совести»). Даже у Пастернака, когда мы читаем в его стихах о войне изысканные рифмы *циркуля — фыркали*, *Гомеля — экономили*, нам кажется, что это отвлекает от такой серьезной и общенародно важной темы: можно бы и попроще. Применительно к Кирсанову такое подозрение возникало всегда: о чем бы он ни писал, казалось, что такими необычными образами, словами, ритмами и созвучиями, как у него, можно писать только в шутку или неискренне. А это не была неискренность, это был новый поэтический язык. Искренность путали с простотой, а это не одно и то же. Так детям кажется, что на иностранном языке нельзя сказать правду, только ложь.

В основе этого нового поэтического языка — нового исповедания слова — лежало романтическое убеждение, что слова и подавно словосочетания в поэзии должны быть необычны, потому что они предназначены для выражения необычных душевных состояний. Одна из этих необычностей — в том, что *созвучья слова не случайны* (Брюсов); если в словах перекликаются звуки, это значит, что они таинственно связаны и смыслом, а значит, имеют право в стихах стоять рядом. Поэты давно признавались, как подыскивание слова, удобного для рифмы, дает иногда неожиданный поворот всей теме стихотворения. Звуковое сходство слов как бы притворяется смысловым родством слов и скрепляет неожиданные сочетания фраз и строк. Это не новое изобретение, в поэзии так было всегда: своим студентам в Литинституте Кирсанов показывал, что в пушкинском сонете о сонете строки о Вордсворте — *Когда вдали от суетного света Природы он рисует идеал* — совсем не случайно связаны незаметным повтором *сует... сует.* В XX в. такие звуковые повторы стали более частыми, броскими и рассчитанными.

Это новое ощущение поэтического языка осмыслялось и осознавалось в русской поэзии начала XX в., от символистов до футуристов. Символисты больше работали с необычными смыслами, футуристы — с необычными звуками. Кирсанов застал лишь самый конец этого процесса — у Маяковского и Асеева и ЛЕФе. Романтическая идеология, стоявшая за этим языком, уже выветрилась,

а набор приемов остался: что стихи с необычными словами и звуками сильней поражают внимание и крепче остаются в памяти, было для русских авангардистов самоочевидно. Однако восприятие такого языка требовало квалифицированного читателя. «Читатель стиха — артист», писал И. Сельвинский. Таких читателей в России, только что вышедшей из безграмотности, было исчезающе мало. Маяковский старался их вырастить, но с очень медленным успехом. А критика, рассуждавшая: «ваш стих прекрасен, но он непонятен широкой массе», — постоянно держала передовых поэтов под подозрением в пережитках буржуазного эстетства.

Николай Асеев в 1928 г. был у Горького в Сорренто и рассказывал ему о поэзии в ЛЕФе. Горький был человек старых вкусов, ему такая поэзия не нравилась и казалась недолговечной модой, Асеев стал читать ему вслух стихи молодого Кирсанова. Горький не мог спорить, что это хорошо, но говорил: «Это оттого, что вы так читаете». На самом деле просто стихи были так написаны: переклички слов и звуков при чтении вслух выступали отчетливее, чем при чтении глазами. Это было не особенное чтение, а особенный поэтический язык — тот, который сложился в начале века. Носители этого языка могли быть очень разными поэтами, — Кирсанов, хоть и ученик футуристов, умел ценить и Блока, и Гумилева, и Клюева, и в свою очередь бережно помнил, как его стихи хвалили и Мандельштам, и Цветаева. (Несмотря на насмешку над Мандельштамом в «Поэме о Роботе».) Но с теми поэтами, которые писали так, словно этого нового языка никогда не было, — а именно такая установка все больше крепла в советской критике с 1930-х гг., — с такими поэтами Кирсанов и его товарищи не желали иметь ничего общего. Ни Твардовский, ни Исаковский для них не существовали. Поэты младшего, военного поколения удивлялись, что Асеев и Кирсанов не могут оценить «Василия Теркина», — но это неприятие было для них органичным.

Что именно Асеев выступает пропагандистом молодого Кирсанова — не случайно. Новый поэтический язык имел много индивидуальных диалектов. Кирсанов считался в критике продолжателем и подражателем Маяковского. Такое суждение — близорукость. Кирсанов гораздо ближе именно к Асееву — поэту замечательного таланта, сознательно ушедшему на подчиненную роль при Маяковском, а потом быстро обессилевшему в языковом бесчувствии новой эпохи. Поэзия Маяковского вся звучала как борьба с языком, как будто исполинские чувства громоздко перебарывают и переламывают недостаточный для них язык. Поэзия Асеева и Кирсанова, наоборот, вырастала из языка легко и естественно, как песня или песенка. Это видно даже по внешнему признаку: самый характерный стихотворный размер Маяковского, громоздкий акцентный стих, остался у его товарищей неиспользованным, Асеев и Кирсанов гораздо чаще писали складными силлабо-тоническими и дольниковыми строчками, — конечно, только на слух, потому что *ямбы* оставалось для них ругательным словом. Кирсанов клялся именем Маяковского, но чем дальше, тем больше тосковал о том, что

в нем видят только сходное с Маяковским и не видят несходного, своего, — тосковал тем горше, что Маяковского он по-настоящему любил и отрекаться от него не хотел. Маяковский был в советской культуре как бы заместителем всей поэзии начала XX в., а Кирсанов оказывался как бы заместителем заместителя. «Кирсанов — поэт вторичный», — чувствовалось в самых снисходительных отзывах советской критики; между тем, ни один критик не спутал бы стихов Кирсанова со стихами Маяковского или Асеева.

Когда Кирсанов вошел в поэзию, поэтический язык XX в. был только что выработан, закончен и даже — из снисхождения к революционности Маяковского — как бы разрешен к существованию. Кирсанов пришел на готовое: в его распоряжении оказался огромный арсенал поэтических приемов, ожидающих применения к любым темам. Пафос его первых книг — веселое ликование в сознании своей власти над этим богатством. Веселость — не очень традиционное качество большой поэзии. Когда Маяковский создавал свою поэтику, то и необыкновенным словам, и составным рифмам он учился в юмористической поэзии, а применял их в трагической; теперь, казалось, Кирсанов возвращает их к веселому первоисточнику. Заглавие «Опыты» читается как «эксперименты»: это демонстрация возможностей языка и стиха, серийное производство на серьезном материале будет потом. Ранние стихи Кирсанова выглядят как сборник упражнений по фонетике, грамматике и лексике нового поэтического языка. Содержательности в них не больше, чем в букварной фразе «Мама мыла раму» (кстати, очень фонетически связная фраза, показавшая свою пригодность для поэтического языка). Но с *мама мыла раму* начиналась грамотность многих советских поколений — как со стихов Кирсанова их поэтическая грамотность.

Роль такого демонстратора-экспериментатора близка его душевному складу. «Меня влекли к себе не только подмостки митинговых аудиторий, но и арена цирка», — писал он потом в предисловии к книге «Искания». В программном сборнике «Слово предоставляется Кирсанову» самое вызывающее стихотворение — фигурное, в виде канатоходца, — начиналось: *Номер стиха на экзамен цирку...*, а кончалось: *... Алле! Циркач стиха!* Образ фокусника навсегда прирос к имени Кирсанова, «Фокусник» называлось одно из последних его стихотворений, не очень веселое. Фокусник — это заведомый мастер, но мастер пустяков; таким и воспринимали Кирсанова. Иногда это было справедливо, иногда нет.

Главную особенность такой поэтики Кирсанова лучше всего уловил один простодушный критик 1933 года. В этом году Кирсанов выпустил поэму «Товарищ Маркс» — к 50-летию со дня смерти своего героя. В конце поэмы Маркс ждал в Брюсселе известий о парижской революции 1848 г., а поезд вез эти известия через ночь: *Едет, едет паровоз, паровоз едет. С неба светит пара звезд, пара звезд светит... Паровоз едет слепо, пара звезд светит с неба. Паровоз слепо светит, пара звезд с неба едет... До Брюсселя сорок верст, сорок, сорок... Поскорее бы довез — скоро, скоро!* Критик огорчался: казалось бы, и тема у Кирсанова актуальная, и идея на месте, и эмоции правильные, а почему-то из

всей поэмы в памяти только и остается *Едет, едет паровоз...* Это и есть лучшее свидетельство фасцинирующей роли ритма и созвучий в стихе. Понятно, что такое отвлечение от высоких тем советской идеологией не приветствовалось. А именно так была построена вся поэзия Кирсанова — в каждом стихотворении работали приемы, крепящие и подчеркивающие самостоятельность стиха, они-то и оставались в памяти.

Страдало от этого содержание или нет? Смотря какое содержание. Одно из самых броских стихотворений Кирсанова — «Буква М», на пуск московского метро в 1935 г., все слова начинаются с буквы М, вплоть до *мимо Моздвиженки к Моголевскому мульвару! Можалуйста!* Такие стихи были у Велимира Хлебникова, там за ними лежала идея всечеловеческого языка, в котором у каждого звука свой единый для всех смысл. У Кирсанова ничего подобного, только шутка; ценители Хлебникова вправе смотреть на эту вульгаризацию свысока. Но вот другое, очень непохожее произведение Кирсанова — огромная поэма «Вершина» (1952—1954, два года работы): борьба с природой, торжество человеческого духа, дружбы и веры в коммунизм, ничего кроме пафоса общих мест советской поэзии. Представим себе ее написанной обычным советским 4-стопным или 5-стопным ямбом, и нам будет трудно даже подступиться к ее 70 страницам. Но Кирсанов пишет ее 2-стопным ямбом — короткие, по-разному срастающиеся строчки, сверхчастые, по-разному переплетающиеся рифмы, и следить за ее текстом становится занимательнее и легче. Формальный эксперимент спасает для читателей и тему, и идею. Советская критика снисходительно похвалила поэму, но никто не заметил и не сказал доброго слова ее 2-стопному ямбу.

Стихи Кирсанова выглядели как сухой осадок поэтической техники, выработанной началом XX в. Как словарь приемов, набор упражнений. Конечно, он не собирался этим ограничиваться. Студентам Литинститута он говорил: «Задача поэта заключается не в том, чтобы приобрести, найти навыки, а в том, чтобы их преодолеть» и «Мастерство — это ставшее автоматическим стихотворное уменье и уменье преодоления этого автоматизма». Он приводил им в пример, как он писал «Четыре сонета». Душевное состояние стало складываться в строчки, строчки оказывались 5-стопными ямбами, связность чувств сращивала их в форму сонета, очень строгую и законченную. Текст разрастался, сонетов стало четыре, и тут он догадался, как сделать, чтобы они не лежали рядом друг с другом четырьмя изолированными, самодостаточными стихотворениями. Он перекинул последние фразы — единообразно-контрастные *и все-таки...* — из сонета в сонет, и четыре стихотворения срослись в одно целое вопреки всем традиционным правилам законченности сонетной формы. И только тогда определилась общая мысль произведения. Так и должны, говорил он, сочиняться настоящие стихи. А «излагать (готовые) мысли в стихотворной форме (значило бы) делать вещи, которые противоестественны для искусства»: у начала поэтической работы стоит душевное состояние, мыслью оно становится, только превращаясь в слова, как соленый раствор в кристаллы. «Слово и есть мысль». Советская критика, для которой «идейность» была краеугольным понятием, в таком отношении к мысли как раз и видела самый опасный формализм.

Преодолевать навыки труднее, чем использовать их: обновляться в каждом стихотворении нелегко. Кирсанову далеко не всегда это удавалось — тогда в стихотворении оставались радостно-складные слова и (иногда) заранее готовая мысль. Кирсанов рвался преодолеть эту дробную малоформенность хотя бы простейшим образом — большим объемом. Отсюда его постоянное стремление к крупным масштабам, к большим поэмам. Мы видели в обзоре книг Кирсанова, как преобладали у него поэмы над лирикой, — а ведь перечислены были далеко не все его поэмы. Хотя в памяти читателей неизменно оставались не эти большие вещи, а короткие стихотворения, а еще чаще — отдельные строфы и строки. Но разве это не судьба любой поэзии?

Звуковой образ и смысловой образ — два ключевых понятия поэтики Семена Кирсанова. В своих занятиях с молодыми поэтами он обращался к ним вновь и вновь. *Моросит на Маросейке...* — начиналось раннее стихотворение. Смысловой образ здесь — *Маросейка*, московская улица, название ее для современного москвича ничего не значит, а для историка значит *Малороссийка*, от находившегося там старинного малороссийского подворья. Звуковой образ здесь — созвучие со словом *моросит*, эта *морось* притворяется корнем слова *Маросейка* (по крайней мере — сиюминутным корнем, пока идет дождь). Возникает ложное, но выразительное переосмысление, которое называется «народной этимологией» или «поэтической этимологией». Оно подкрепляется через строчку подключением еще одного звукового образа — *осень-хмаросейка*, сеющая дождь из *хмар* (туч по-украински — по-малороссийски!). Здесь же присутствует и личное ручательство: читателю уже сообщено, что Кирсанов приехал в Москву из Одессы и украинский язык для него не чужой. Вот такое умножение смысла от несовпадения границ звукового и смыслового образа и становится источником образного богатства современной поэзии. Конечно, не единственным источником. Необычно описать вид облаков или чувства асфальтируемого булыжника («Поэма поэтов»), построить целый небывалый мир из подземных овощей в «Поэме поэтов» или из химических отрав в антивоенной поэме «Герань — миндаль — фиалка» Кирсанов умеет и без игры словами, работая только зрительными образами вещей. Монументальное начало поэмы «Эдем», картина единой для всех времен войны добра и зла, тоже построена без звуковых образов — только смысловые. Однако обычно звуковые образы для обогащения смысловых возникают у Кирсанова на каждой странице.

Его любовь к игре слов часто воспринималась как легкомыслие, мельчащее большие темы. Это недальновидно. Маяковский когда-то напоминал, что нежность часто лучше всего выражается грубым словом, и в предсмертной записке без всякого ерничества писал: *Как говорят, инцидент исперчен...* Такое обращение со словом сохранил Кирсанов. Его «Больничная тетрадь» — дей-

ствительно больничная и действительно написанная в многолетнем предвидении смерти: *С тихим смехом: «навсеганьица!» — никударики летят... Боль больше, чем бог*, которой *болишься, держась за болову, шепча болитвы*: *на кого ты оставил мя, Госпиталь?* Больничный сон — *стоит полнейшая Спишь... в спокойную теплую Сплю... со спущенною рукою в Снись. Умирающий* сном *забывается* — и еще *забывается* в другом значении, и еще *забивается* в четырех значениях, от *в уголок забивается* до *мясником забивается*. Перед больным — *Окно, оно мое единственное око...* — и нанизываются 28 слов на *ок... ок...*, включая (но не подчеркнуто!) *околевать на пустырях окраин*. Здесь, где умирающий из последних сил держится за живое слово, вряд ли кто почувствует легкомыслие и фокусничество. Если помнить об этом, оглядываясь на ранние его стихи — *Моросит на Маросейке, коллоквиум колоколов, дирижабль ночь на туче пролежабль, чудесаблями брови, чудесахаром губы, любопаника, тебетанье, да-былицы, зеленограмма, с ничегонеделания, с никуданебеганья... с ниокомнедуманья*, — то такая игра самопрорастающими значениями слов перестанет казаться пустяками. А когда она укрупняется с лексики до фразеологии, то даже стилистические ошибки вроде *масло масляное* становятся источником новых смыслов и оттенков смысла: *Еле солнечное солнце... входит в сумеречный сумрак...* («Двойное эхо»). А когда она утончается с лексики до морфологии, то мы начинаем чувствовать опасные сдвиги смысловых границ даже внутри слова: в начале стихотворения («Новое «нео») — радостное *нео-фит, нео-лит*, в середине — нейтральное *Бор-нео*, а в конце предосудительная *не-обдуманная не-осторожность*. А когда она перекидывается с морфологии на синтаксис, и Война говорит: *Меня не начинают?..* («Герань — миндаль — фиалка»), а лирический герой задумывается, как обращаться к себе *на вы*, а к ближним *на я*, и можно ли быть самим собой и не выйти из себя, если по твоим сказуемым ты то спящий, то бодрствующий, то пешеход, то пассажир («Поэма поэтов», цикл называется «Из себя»), — то такая быстрая смена перспектив заставляет по-новому почувствовать странное место человека в мире.

Каким стихотворным размером написана «Твоя поэма»: *Сегодня июня первый день, рожденья твоего число. Сдираю я с календаря ожогом ранящий листок... О, раньше! Нам с тобой везло...*? Это 4-стопный ямб, героический размер русской поэзии. Более того, он — со сплошными мужскими окончаниями, это трагический размер «Шильонского узника» и «Мцыри». Более того, в нем то и дело 4-стопные строчки разламываются на короткие 2-стопные, *срываю я — с календаря*, как будто прерывается ровное дыхание. Более того, ожидаемые рифмы в ней то и дело ускользают: нам кажется, что рифмой к слову *число* должно быть слово *листок*, а ею оказывается слово *везло*, *листок* же остается без рифмы, ожидание обмануто. Или наоборот: рифма к слову *день* не откладывается до ожидаемого места, а спешит по пятам и возникает в слове *рожденья*, как будто для ожидания не остается времени; а от этого, перекидываясь через запятую, на стыке строк срастается словосочетание, которое как будто ищет поэт и не

может найти разорванными мыслями: *день рожденья*. Так стихотворная форма участвует в создании взволнованной интонации, трагической атмосферы, ощущения зыбкости ускользающей жизни и распадающегося мира. Считать это отвлекающим формализмом можно только от крайнего невнимания. Это — лишь первые пять строк; мы могли бы так проследить до самого конца поэмы, как стих доносит до читателя то душевное состояние поэта, из которого (настаивает Кирсанов) рождаются одновременно слова и мысли. Конечно, при чтении нет надобности вникать умом в эти тонкости, но именно благодаря им всякий чуткий читатель расслышит то, для чего даже у поэта нет слов.

Ради этого — все стиховые эксперименты, возникающие в собрании сочинений Кирсанова буквально на каждом шагу. Выбор размера никогда для него не случаен. Как 4-стопный ямб «Твоей поэмы» углубляет ее смысловую перспективу, так в «Небе над Родиной» несколько раз возникает ритм из «Колоколов» Эдгара По — *Только луч, луч, луч ищет летчик в мире туч..., Это плеск, плеск, плеск щедро льющихся небес...* — и, конечно, это отсылка не только к Эдгару По, а ко всему романтическому ощущению единства мироздания. Или наоборот, подчеркивается не связь, а отталкивание от традиции. *Под одним небом, на Земном Шаре мы с тобой жили...* — этот ритм легко и естественно возникает в пяти стихотворениях подряд, и мало кто вспоминает, что он называется греческим словом *ионик*, употреблялся в торжественных трагедиях и считался почти немыслимым для передачи по-русски. После этого не приходится говорить о том, как в начале и конце «Моей именинной» (сон и просыпание) размер *И на лапки, как котенок, встал будильник мой* тотчас напоминает о лермонтовской «Колыбельной», и о том, с какой легкостью складываются у Кирсанова слова на музыкальные мотивы (*Усатые, мундирные...* в «Тамбове», вальс в «Золушке», полонез в «Опытах») — а это не так легко, как кажется.

Рифмы у Кирсанова, конечно, всегда звучные, «не бывшие в употреблении» (как говорилось в ЛЕФе) — здесь уроки Маяковского и Асеева были выучены на всю жизнь. Но ни Маяковский, ни Асеев не увлекались такой неброской вещью, как рифмовка одинаково выглядящих слов, а Кирсанов возвращался к ней вновь и вновь. В стихотворении «Птичий клин» рифмуется: *на мартовских полях — пометки на полях, мое перо — журавлиное перо, птичий клин — город Клин, в гости пожаловал — перо пожаловал* (так называемые омонимические и тавтологические рифмы). Все это ради концовки: *смысл — не в буквальном смысле слов, а в превращеньях слова*. Вот ради такого умножения смысла и работала вся большая машина кирсановского поэтического арсенала. Как в ней тавтологические рифмы служили и личной, и общественной теме, читатель увидит в «Одной встрече» и в «Семи днях недели» (*Шторы опускаются, руки опускаются...*).

Как стихотворные размеры у Кирсанова помнят о своих прежних смыслах, так простейшие буквы азбуки прорастают новыми смыслами: эти незаметные атомы, из которых в конечном счете складывается в поэзии все и вся, — предмет особой его любви от первых до последних лет. Буквы превращаются в образы на

бы они не опирались ни на ритм, ни на синтаксис, — это очень, очень трудно. А во-вторых, независимо от этого, интерес к рифме шел на спад: приближалась мода на свободный стих, аскетически отказывающийся от рифмы и оперирующий обнаженными смыслами. Открытие Кирсанова невостребованным легло в запасники русского стихосложения и ждет новой смены литературных вкусов.

Можно сказать, что это символично: вот так и весь Кирсанов остался в поэзии XX в. невостребованным поэтом. Или, точнее: невоспринятым поэтом, непрочитанным поэтом. По его стихам скользили слухом — иногда с удовольствием, иногда с раздражением, — но редко останавливались, чтобы расслышать в его словах мысль. Именно ту мысль, что в словах, а не ту, что за словами: мы помним, *слово и есть мысль*. Чтобы уловить ее, не нужно ни учености, ни природной чувствительности, — нужна только внимательность и готовность к новому и непривычному. А именно такой внимательности читателям не хватало больше всего — и притом чем дальше, тем больше.

Почему? Слишком раздвоилась читательская культура, разделившись на массовую и катакомбную. Те, кто не сумел или не захотел выучить поэтический язык XX в. (как Горький, как унифицированная советская поэзия), — тем Кирсанов слишком сложен. («Слишком сложная форма при слишком простом содержании», — так ведь говорилось и о советском Маяковском). Те немногие, кто чувствовал себя хранителями старой культуры, и для кого этот поэтический язык застыл в творчестве его первых творцов и стал не орудием, а предметом почитания (прекрасное должно быть только величаво) — тем Кирсанов слишком прост. Он не годился ни для казенного журнала, ни для самиздата. Скрещиваясь, эти два отношения и порождали привычный образ Кирсанова — фокусника и формалиста.

А этот образ, утвержденный критикой, в свою очередь мешал прочесть в Кирсанове внимательнее то, что заслуживало и чтения, и перечтения. Наверняка заслуживало: Кирсанов не раз получал письма от простых читателей, которым «Твоя поэма» помогала жить в трудные минуты, а из Чехословакии ему прислали немецкий перевод «Четырех сонетов», сделанный в 1943 г. в Дахау и ходивший по рукам среди узников. Кирсанов был тщеславен, как всякий поэт, но когда он обижался на суждения критики, то это была обида не на суровость и даже не на несправедливость, а на предвзятость.

Из современников больше всего приближался к нему Мартынов (которого Кирсанов очень ценил). Из младшего поколения в его литинститутском семинаре занимались и Слуцкий, и Глазков, и Ксения Некрасова (которую Кирсанов считал гениальной). У Кирсанова они учились чувству слова, но внешняя манера его поэзии осталась им чужда. Глашатаем его наследия был Андрей Вознесенский, писавший о Кирсанове восторженно и нежно; собственные стихи Вознесенского тоже ведь, как у Кирсанова, напоминают поэтическую лабораторию, только не с веселостью, а с трагической истерикой. После этих похвал о Кирсанове совсем перестали вспоминать. Это значит, что он стал уже достоянием историков. Это хорошо: история часто бывает более справедливой, чем современность.

РУССКИЙ ЯМБ И АНГЛИЙСКИЙ ЯМБ

В классической работе В. М. Жирмунского «Введение в метрику» есть параграф «Русский стих по сравнению с германским и романским» [Жирмунский 1925: 80—89]. Этот параграф, посвященный силлабо-тоническим размерам, а также два аналогичных параграфа, посвященных чисто тоническим размерам [Там же: 195—212], до сих пор остаются последней научной характеристикой русского стиха с точки зрения сравнительной метрики. Все, что было написано на эту тему позднее (обычно это лишь отдельные замечания в общих очерках или в статьях по частным вопросам), в основном повторяет сказанное В. М. Жирмунским.

Особенно ясно это видно на примере недавней книги Р. Кембола о метрике Блока. Здесь «общему сопоставлению английского и русского стихосложения» уделено около 100 страниц [Кембол 1965: 55—156]. Автор перечисляет длинный ряд внешних отличий английского стиха от русского. В английском стихе почти исключительно господствует мужская рифма. Там преобладают более длинные строки, чем в русском (в английской поэзии «классическими» являются 5-ст. ямб и 4-ст. анапест, в русской — 4-ст. ямб и 3-ст. анапест и амфибрахий). В английском стихе более обычны переменные анакрусы: в трехсложных размерах здесь из-за этого не выделяется в отдельный размер амфибрахий, в двухсложных размерах здесь возможно появление хореических строк среди ямбических (*Twelve year since, Miranda, twelve year since*...). Там возможны отступления от обязательной односложности междуиктовых интервалов в ямбе и хорее. Сверхсхемное ударение в ямбе и хорее может приходиться не только на односложное, но и на многосложное слово (*Infinite wrath and infinite despair*...), производя переакцентуацию, в русском стихе недопустимую. Пропуск ударения возможен даже на последней стопе стиха. Вот несколько строк из шекспировского «Генриха IV» (ч. I, д. 5, сц. 4), где четыре последние особенности встречаются почти рядом:

— My lord of *Westmorland,* lead him to his tent.
— *Come,* my lord, I'll lead you to your tent.
— Lead me, my lord? I do not need your help:
And God forbid a shallow scratch should drive
The Prince of Wales from such a field as this,
Where stain'd nobility lies trodden on,
And rebels' arms *triumph* in *massacres!*

В русском 5-ст. ямбе строки такого рода, разумеется, немыслимы.

Перечисляя такого рода особенности, автор даже не пытается их систематизировать и объяснить. Между тем это вполне возможно и очень важно. Некоторые из этих особенностей целиком объясняются разницей языков. Так, разница между господством мужских окончаний в английском стихе и равновесием мужских и женских окончаний в русском стихе объясняется только тем, что в английском языке больше односложных слов, дающих мужские окончания; [ср. Жирмунский 1966: 423—433].

Другие особенности целиком объясняются разницей историко-литературных традиций. Так, господство 5-ст. ямба в английском стихе объясняется тем, что английская система размеров складывалась под влиянием французского и итальянского стиха XIV—XV вв., а господство 4-ст. ямба в русском стихе — тем, что русская система размеров складывалась под влиянием французского и немецкого стиха XVII—XVIII вв. Допущение сдвига ударений в многосложных словах в английском стихе связано, по-видимому, с тем, что английская силлаботоника формировалась более постепенно, чем русская, не переживала таких стремительных преобразований, как ломоносовская реформа, и поэтому сохранила больше гибкости от досиллабо-тонической эпохи.

Наконец, некоторые из этих особенностей объясняются разницей специфически метрической между основами русского и английского стиха, и это самое интересное в нашем материале. Дело в том, что само понятие метрической основы силлабо-тонического стиха получило в последние десятилетия существенные уточнения. Эта разработка совершалась уже после выхода книги В. М. Жирмунского и преимущественно в зарубежной славистике; советским стиховедам ее результаты мало известны, а между тем они очень важны. Поэтому на их пересказе придется несколько задержаться.

Традиционное определение гласило: метрической основой силлабо-тонического стиха является *правильное* чередование ударных и безударных слогов. Это определение хорошо подходило для русских трехсложных размеров, но уже в применении к двухсложным размерам с их «пропусками схемных ударений» требовало самых неудобных оговорок. Споры 1910—1920-х годов по этому поводу, доходившие до отрицания самого понятия силлабо-тонической стопы, хорошо известны стиховедам. Однако путь к разрешению проблемы был указан не стиховедами, а лингвистами.

В 1922 г. Л. В. Щерба в статье, посвященной анализу пушкинского стихотворения «Воспоминание», бросил мимоходом замечательную фразу: «Под ямбом я разумею лишь факт отсутствия ударения на нечетных слогах» [Щерба 1957: 37].

В 30-х годах мысль Л. В. Щербы была развита Р. Якобсоном и Н. Трубецким. Развернутую теоретическую формулировку этого взгляда дал Н. Трубецкой в статье 1937 г. «К вопросу о стихе "Песен западных славян" Пушкина». Приведем ее полностью:

Под привативным противопоставлением в самом общем смысле мы разумеем противопоставление присутствия какого-нибудь признака отсутствию этого признака. В известных отделах языка... господствует особый вид привативных противопоставлений: обязательность признака противопоставляется его необязательности. И вот этот-то вид привативных противопоставлений играет решающую роль в метрике (в частности, в русской). Утверждение, что «русское стихосложение основано на чередовании ударяемых и безударных слогов», не вполне точно. На самом деле чередуются либо «обязательно-ударяемые» слоги с «необязательно-ударяемыми», либо «обязательно-безударные» с «необязательно-безударными». Так, например, в ямбе все нечетные слоги обязательно безударны, но четные слоги вовсе не непременно ударяемы: *они лишь не обязательно-безударны, т. е. могут быть ударными, но могут* быть и неударными. С этой точки зрения все русские размеры, применявшиеся в начале XIX в., можно в отношении стопного строения разделить на три типа. К первому типу принадлежат размеры «двудольные», в которых обязательно-безударные слоги повторяются через промежутки в один необязательно-безударный слог («ямб», «хорей»). Ко второму типу относятся размеры «трехдольные», в которых обязательно-ударяемые слоги повторяются через промежутки в два необязательно-ударяемых слога («дактиль», «анапест», «амфибрахий»). Наконец, к третьему типу принадлежат размеры «вольные», где промежутки между повторяющимися обязательно-ударяемыми слогами заполняются непостоянным числом необязательно-ударяемых слогов [Трубецкой 1963: 56—57].

Развернутую историческую формулировку этого взгляда дал Р. Якобсон в статье «Метрика», напечатанной в чешской энциклопедии в 1935 г. По Якобсону, во второй половине XVIII — первой половине XIX в. в русском стихе господствуют двухсложные размеры: в них безударность слабых мест является обязательной константой, а ударность сильных мест — преобладающей тенденцией. Во второй половине XIX в. тенденция стремится перерасти в константу: ведущими размерами становятся трехсложные, в которых и ударность сильных мест, и безударность слабых мест являются константами. «Стих страдает от избытка констант». Реакцией на такое положение становится стих XX в.; *ведущими размерами становятся вольные*, в которых ударность сильных мест остается константой, но слоговой объем слабых мест перестает быть константой.

В 1953 г. К. Тарановский резюмировал основные положения этого взгляда во введении к своей монографии о русских двухсложных размерах [Тарановский 1953: 6—7], а в 1960 г. М. Янакиев [Янакиев 1960: 105] представил соотношение основных типов стиха в такой наглядной табличке, где единица означает наличие признака, а нуль — отсутствие признака:

	Обязательно-ударные слоги	Обязательно-безударные слоги
Тонические («вольные») размеры	1	0
Двухсложные размеры	0	1
Трехсложные размеры	1	1
Силлабические размеры	0	0

Таким образом, для изображения схемы метрического строения стиха необходимо располагать не двумя условными знаками (как делалось по традиции), а тремя: для обязательно-ударного слога (–), для обязательно-безударного слога (◡) и для произвольного слога (X). Тогда русский четырехстопный ямб обозначится схемой:

◡x ◡x ◡x ◡x

русский трехстопный амфибрахий по Трубецкому:

x–x x–x x–x

или по Якобсону:

◡–◡ ◡–◡ ◡–◡

Сразу оговоримся, что под обязательной или необязательной безударностью слога в русском стихе имеется в виду не фонетическая, а фонологическая его безударность; поэтому односложные слова, являясь фонетически ударными, но фонологически безударными (в них невозможен сдвиг ударения, меняющий смысл), могут занимать слабые места в русском ямбе, не нарушая схемы.

Итак, русские двухсложники и трехсложники имеют различную метрическую основу. От этого различными оказываются и некоторые их ритмические свойства. Различие это было отмечено Б. Томашевским [Томашевский 1923: 35—40] еще до того, как началась разработка теории Щербы—Якобсона—Трубецкого. Томашевский отметил следующие три различия между русскими двухсложниками и трехсложниками: 1) трехсложники чаще допускают появление сверхсхемных ударений; 2) трехсложники допускают переменную анакрусу, т. е. свободное сочетание дактилей, амфибрахиев и анапестов в одном стихотворении (например, *Русалка плыла по реке голубой, Озаряема полной луной*); 3) трехсложники иногда допускают стяжение, т. е. нарушение объема междуиктовых интервалов, из которого развивается русский дольник (*Что ты заводишь песню военну, Флейте подобно, милый снегирь*). В двухсложниках первая из этих особенностей редка, вторая почти невозможна, третья совсем невозможна.

В свете теории Якобсона — Трубецкого эти различия объяснимы. Первое из них вообще не требует комментариев — достаточно посмотреть на схему русского ямба и на схему русского амфибрахия (по Трубецкому). Второе и третье объясняются естественным правилом: стих допускает лишь такие ритмические вариации, которые не затрагивают его метрической основы — ряда обязательно-безударных слогов в ямбе и хорее, ряда обязательно-ударных слогов в трехсложных размерах. Нарушение анакрусы или нарушение междуиктового интервала в стихе не меняет в нем счета ударных слогов, но меняет счет и порядок безударных слогов. Поэтому нарушение анакрусы или нарушение междуиктового интервала не мешает ощущению метрической основы трехсложных размеров, но сразу разрушает ощущение метрической основы ямба и хорея.

Можно привести исключения, которые подтверждают правило: экспериментальные попытки в русских двухсложных размерах строить стих с переменной анакрусой и строить дольники на двухсложной основе.

Из русских стиховедов единственным, кто уделил внимание этим редким попыткам, был Г. Шенгели. О переменной анакрусе в двухсложных размерах он пишет, что это «редкое исключение»: «в широкую практику этот прием не вошел» [Шенгели 1960: 147—148]. В качестве примера он приводит лишь свой собственный перевод из Байрона:

Сплошь лохмотья, лоскуты
Летели наземь с высоты,
Камни, врезываясь в ил,
Куски обугленных стропил;
Землетрясенья гром и шквал
Все живое испугал...

Эти имитации английского ямба можно оставить в стороне; но в русском стихе есть и оригинальные двухсложники с переменной анакрусой, не замеченные Шенгели, — это детские стихи А. Барто, С. Михалкова и других поэтов. Например:

Идет бычок, качается,
Вздыхает на ходу
«Ох, доска кончается,
Сейчас я упаду!».

Звучат такие стихи легко и естественно. Но достаточно присмотреться к ним, чтобы увидеть причину этой легкости. «Детский» хорей, в котором употребительны такие опыты с переменной анакрусой, — это хорей с очень отчетливым диподическим («пеоническим») строением, на некоторых стопах в нем ударение является константой: например, в четырехстопном хорее — на 2-й и на 4-й стопе. Таким образом, возможность игры анакрусой — *Когда мне было восемь лет, Я пошла смотреть балет...* — объясняется тем, что метрическая схема этих строк не (◡)x◡ x◡x◡–(◡), как обычно в русских двухсложниках, а (◡) x◡–◡x◡–(◡): метрической основой стиха являются не только обязатель-

но-безударные, но и некоторые обязательно-ударные слоги, это и позволяет свободнее варьировать слабый слог в анакрусе [Бухштаб 1969: 386—408].

Заметим попутно, что в некоторых неклассических формах русских двухсложных метров переменная анакруса легко нашла себе место. В «Лейтенанте Шмидте» Б. Пастернака (ч. 2, гл. 3) большой отрывок начинается вольным хореем (*Невпопад, не в ногу, из дневного понемногу в ночь...*), продолжается двухсложником с переменной анакрусой (*Потом бегом. Сквозь поросли укропа...*) и, наконец, переходит в вольный ямб (*И вдруг, как вкопанные, стоп...*). Свободно сочетаются ямбы и хореи в длинных строчках у В. Луговского («Каблуки», «Ночной патруль», «Синяя весна»). Но этот материал требует особого разбора.

Что касается русских дольников на двухсложной основе, то им Шенгели посвящает довольно большой параграф (в котором ему, за отсутствием материала, приходится иметь дело преимущественно с искусственными примерами) и приходит к странному выводу: дольники на двухсложной основе (т. е. ямбы и хореи с пропусками слогов) в русском стихе возможны, но воспринимаются они как дольники на трехсложной основе [Шенгели 1960: 232—240]. Вот один из его примеров и две его интерпретации — первая на двухсложной основе и вторая на трехсложной основе (Λ — знак паузы у Шенгели):

Уже наступает день,	∪x	Λx	∪x	∪–	∪–∪	∪–∪	Λ–
И непроглядная мгла,	∪x	∪x	∪x	Λ–	Λ∪∪	∪–∪	∪–
В выси сгущенная тень,	∪x	∪x	∪x	Λ–	∪–Λ	∪–∪	∪–
Отогнанная, ушла.	∪x	∪x	∪Λ	∪–	∪–∪	∪–Λ	∪–

Шенгели пишет: «В последовательности таких строк у читателя нет ориентира для установки на ямбический строй». И по поводу другого аналогичного примера: «Мы ощущаем, что это второе чтение — естественнее, чем первое». Причину этого Шенгели объясняет очень сбивчиво, громоздко и в конечном счете малоубедительно. Между тем причина ясна из изложенного выше: в подобных примерах слух, сбиваясь с переменчивой последовательности безударных слогов, не может уловить в ней метр двухсложного размера и вынужден опираться не на безударные, а на ударные слоги и вследствие этого воспринимать метрическую основу размера по аналогии не с двухсложниками, а с трехсложниками. Именно поэтому русский дольник даже при изобилии односложных междуиктовых интервалов (как, например, в переводах из Гейне или в морских балладах Багрицкого) воспринимается как дольник не на двухсложной, а на трехсложной основе; именно поэтому русский тактовик хотя и мог бы теоретически рассматриваться как вариация двухсложного размера («четырехдольника», в терминологии А. П. Квятковского), однако естественнее воспринимается как вариация трехсложного размера, ибо основа его не обязательно-безударные, а обязательно-ударные слоги [Гаспаров 1968: 79—90].

Итак, если можно считать установленным, что ритмические особенности русских трехсложников — их способность принимать переменную анакрусу и

переменные междуиктовые интервалы — вытекают из их метрической особенности, а именно из того факта, что их метрической основой являются обязательно-ударные слоги, то нельзя ли по аналогии предположить, что тождественные особенности английских двухсложников вытекают из тождественного строения их метрической основы? Нельзя ли предположить, что метрическая схема английского ямба такова:

x– x– x– x– x–

Такая схема совпадает со схемой русского ямба по *расположению* сильных и слабых мест и со схемой русских трехсложников по *заполнению* сильных и слабых мест. Именно поэтому английский ямб такого строения и допускает те ритмические вариации, которые возможны в русских трехсложниках, — переменную анакрусу и переменные междуиктовые интервалы. Правда, эта схема не дает объяснения третьей особенности английского стиха, интересующей нас, — возможности пропуска ударения на последней стопе. Но и эта особенность легко истолковывается: в английском стихе вереница обязательно-ударных иктов оставляет в сознании читателя ритмическую инерцию, которая позволяет ему уловить наличие икта и на безударном последнем слоге; в русском же ямбе вереница необязательных ударений задает такую инерцию слишком слабо, и инерция эта требует обязательного подтверждения в конечной константе.

Однако насколько соответствует такая схема английского ямба действительности? В русских трехсложных размерах сильные места, обязательно-ударные по схеме, обязательно-ударны и в действительности: статистика показывает, что ударность сильных мест в трехсложниках XIX в. стопроцентна (исключение — лишь начальное ударение в дактилических строках). Для английского ямба статистика такого подтверждения не дает. Подсчеты Б. Томашевского по 5-ст. ямбу Шекспира и Байрона, И. Левого — по 4- и 3-ст. ямбу Кольриджа, М. Г. Тарлинской — по английскому ямбу от дочосеровских времен до Китса и Суинберна не показывают ни стопроцентной ударности всех стоп, ни даже равномерного тяготения их к стопроцентной ударности. График ударности стоп английского ямба представляет собой такую же кривую, как и график ударности стоп русского ямба, — конечно, гораздо более повышенную, гораздо более сглаженную и не имеющую константы на последней стопе. Поэтому, если исходить только из статистических данных, мы придем к парадоксальному выводу, что английский стих состоит из одних произвольно-ударных слогов, т. е. является силлабическим. Это, конечно, вывод неприемлемый.

Стало быть, одно из двух: или теория Якобсона — Трубецкого, построенная на «привативных противопоставлениях», действительна для всех национальных систем силлабо-тонического стихосложения, и тогда необходима разработка уточнений, в какой степени в каждой национальной системе «обязательно-ударный» и «обязательно-безударный» слог на самом деле несут 100 % ударности или безударности, а в какой степени могут отклоняться от этих 100 % (ведь и в рус-

ских трехсложниках встречаются пропуски схемных ударений, в XX в. — весьма нередко); или же теория Якобсона — Трубецкого применима лишь к русской силлаботонике, а для других национальных систем требует иных оппозиций и иных формулировок. Тогда для английского стиха следует искать признаков метра, которые могут и не совпадать с признаками русского метра. Например, не подойдет ли для английского ямба такое определение: это стих, где сильные и слабые места чередуются через слог, причем сильные места отличаются от слабых тем, что сильные могут быть заняты неначальными ударными слогами двухсложных и многосложных слов, а слабые места не могут? Но обсуждение этой формулировки увело бы нас слишком далеко от темы этой заметки — сопоставления английского и русского ямба.

РОМАНСКАЯ СИЛЛАБИКА И ГЕРМАНСКАЯ ТОНИКА: ВСТРЕЧИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В предлагаемой статье речь пойдет о становлении силлабо-тонического стихосложения в европейской литературе из взаимодействия романского силлабического и германского тонического стихосложений. Эта тема не совершенно новая, однако связанно она почти не излагалась. Между тем материал ее интересен и давно побуждает расставить некоторые точки над i; может быть, это послужит поводом для более широких обобщений. Интерес рассматриваемой темы двоякий: во-первых, русская поэзия сама пользовалась и пользуется в основном именно силлабо-тоническим стихосложением, а во-вторых, в истории индоевропейских стихосложений западноевропейская силлаботоника Нового времени, как кажется, аналогов не имеет и поэтому, может быть, больше, чем другие виды стихосложения, возникла под влиянием не языковых, а общекультурных факторов.

Становление силлаботоники совершается в Европе в двух новоязычных стихосложениях, немецком и английском, и захватывает около 500 лет, с середины XII в. до середины XVII в. Фоном его было распространение романского культурного влияния в германоязычных землях. Этапов этого влияния в области стиха было три: первый контакт, в раннем средневековье, — с латинским стихом; второй контакт, в высоком средневековье, — с французским коротким стихом; третий контакт, в Предвозрождение и Возрождение, — с французским (отчасти итальянским) долгим стихом. Коротким стихом в романской поэзии был французский силлабический 8-сложник, возникший из переакцентуированного латинского 8-сложника, потомка «амвросиевского» ямбического диметра. Долгим стихом в романской поэзии был сперва, до XVI в., размер, называвшийся во Франции 10-сложником, а в Италии 11-сложником и возникший из укоротившегося латинского 12-сложника, потомка античного ямбического триметра; а потом, с XVI в., французский александрийский стих, 12сложник (6 + 6), сложившийся из двух 6-сложных полустиший, каждое из которых получилось, в свою очередь, из укоротившегося того же латинского 8-сложника.

На принимающей же стороне, германской, господствовало стихосложение не силлабическое, а чисто тоническое: сперва 4-ударный (2 + 2), аллитерированный стих; а потом, после первого романо-германского контакта, т. е. соприкосновения с латинским стихом (в Германии после Отфрида Вейсенбургского, конец IX в.; в Англии — после норманнского завоевания, XI в.), аллитериро-

ванный стих сменяется рифмованным, но остается чисто тоническим, напоминающим по звучанию дольник. Вот какая тоника получалась у Отфрида Вейсенбургского:

Nu es filu mana inthihit | in sina zungun scribit,
job. ilit, er gisrahe, | thaz sinaz io gihohe:
wanana sculun Francon | einon thaz biwankon,
ni sie in Frenkiskon biginnen | sie gotes lob singen?..

Многие пишут нынче всяк в своем наречье,
о том стараясь, чтоб имя их возвышалось;
франкскому ли народу не взять ту же свободу,
чтоб Господню славу петь и франкскому слову?
Досель в нем так не пелось по правилам не умелось,
но и в нем есть ровность и красивая стройность... и т. д.

Перелом в истории немецкого стиха — второй романо-германский контакт, т. е. с французским коротким стихом, — наступает во второй половине XII в. Это время бурной экспансии новомодной французской куртуазной культуры, в частности рыцарской лирики трубадуров и труверов. Переходя на немецкую почву, она порождает поэзию миннезингеров. И вот тут как бы совершается чудо. В немецкой лирической поэзии разом, как Минерва из головы Юпитера, появляются силлабо-тонические ямбы, хореи и даже дактили такой четкости, какой больше не встречалось никогда вплоть до XVII в. Таковы ямбы и хореи Вальтера фон дер Фогельвейде (пер. О. Румера с небольшими изменениями):

Under den linden | an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ mugt ir vinden | schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal — | tandaradei, —
schône sanc diu nahtegal...

Под липой свежей у дубравы,
где мы лежали с ним вдвоем,
Цветы все те же там и травы
лежат, примятые, ничком.
На опушке соловей — тандарадей! —
Заливался все нежней... и т. д.;

или дактили Генриха фон Морунгена (пер. В. Микушевича с небольшими изменениями):

Leitliche blicke unde grôzliche riuwe
Hân mir daz herze und den lip nâch verlorn...

Ежели только посмотрит сурово —
Рвется душа, и меня нет как нет;
О старом горе тоскую я снова,
Страшно услышать немилость в ответ.
Так как мой напев для одной любви пропет, —
Грех искажать мое верное слово:
Песней моею рожден я на свет... и т. д.

Такая силлабо-тоническая чистота, впрочем, достигалась только в песенной лирике; в непесенном рыцарском романе хотя и воцарился силлабо-тонический 4-ст. ямб, но он был гораздо более расшатан и сбивался на ритм тактовика. Вот пример из «Тристана и Изольды» Готфрида Страсбургского (пер. О. Румера с некоторыми изменениями):

Nu daz diu maget unde der man,
Isôt unde Tristan,
Den tranc getrunken beide, sà
was ouch den werlde unmouze dâ
Minn', aller herzen iâgerin,
und sleich z' ir beider herzen in.
E si' s ie wurden gewar,
dô stiez si ir sigevanen dar
und zôch si beide in ir gewalt:
si wurde ein und einvalt...

И вот когда (–) муж и дева,
(–) (–) Тристан и королева,
Напиток выпили, пришла
И та, кто муки без числа
Вселяет в мир, пришла любовь,
(–) Пламеня(–)щая кровь:
(–) Был ее неслышен шаг,
Но миг – и свой победный стяг
Она в сердцах их водрузила:
То, что двойным (–) прежде было,
Единым сделалось тотчас...

Объяснение этой стиховой революции напрашивается такое. Модная французская лирика приходила в Германию вместе со своими напевами (напевы первого силлабо-тонического миннезингера Фридриха фон Хаузена часто были прямыми контрафактурами французских). А музыка трубадуров и труверов была (по господствовавшему до недавних лет мнению Бека и Обри) музыкой

модальной: музыкальных ударений в ней не было, но было правильное чередование устойчивых долгих и варьируемых кратких нот, сознательно имитировавшее античные квантитативные стопы — ямб, хорей, дактиль и т. д. В романской поэзии на эти мотивы пелись силлабические тексты, никакого соотнесения словесных ударений с музыкальными долготами не было. В германской же поэзии, привыкшей в эпоху тоники опираться слухом именно на ударения, эти ударения стали тяготеть к долгим нотам, и так образовали в словесном тексте правильный ямбический, дактилический и прочий ритм. Оговорку «по господствовавшему до недавних лет мнению» здесь приходится делать вот почему: в самое последнее время теория Бека-Обри стала подвергаться серьезному сомнению, и музыковеды напоминают, что в XII в. модальная музыка, действительно, господствовала в полифонии, где без нее было не обойтись, но в сольном пении гораздо менее засвидетельствована. Может быть, обрисованную картину скоро придется пересмотреть.

Строгая силлаботоника описанного типа удержалась в Германии недолго. Кажется, будто одновременная организация стиха сразу по двум принципам, и силлабическому и тоническому, показалась немецкому слуху чрезмерной, и силлабо-тонический стих, едва создавшись, стал разлагаться сразу в двух направлениях. В крестьянской поэзии XIV—XVI вв., в народной песне, он эволюционировал в сторону исконной тоники и дал тот балладный дольник, который потом был подхвачен романтиками и хорошо знаком русскому слуху (пример — из баллады «Королевские дети»):

Se nam in ere blanke arme
den künigson, o we!
Se sprank met em in de wellen:
«O vader un moder, ade!»

Она взяла в белые руки
Королевского сына, увы!
Она с ним бросилась в волны:
«Отец и мать, прости»...

В городской поэзии XIV—XVI вв., у мейстерзингеров, 4-ст. ямб эволюционировал в сторону заемной французской силлабики: он не допускает пропусков и наращений слогов в стихе, зато очень широко допускает сдвиги ударений, Tonbeugungen: таков, например, лютеровский гимн:

Vater unser im himmelreich,
der Du uns alle heiszet gleich
brüder sein und Dich rufen an
und willt des beten von uns hân.

Отче, иже на небеси,
Перед тобой мы все равны:
Братьями быть ты нам велел,
Мольбы слать в горний твой предел... и т. д.

Это еще не чистая силлабика: сдвиги ударения здесь допускаются лишь внутристопные, а не междустопные, лишь на начальных, а не серединных слогах слов (ограничение важное и до сих пор, кажется, с научной точностью не сформулированное). Однако, что такой стих уже не силлабо-тоничен, а промежуточен между силлаботоникой и силлабикой, слышится совершенно ясно.

В таком раздвоенном виде немецкое стихосложение существовало до рубежа XVI—XVII вв., когда наступил третий контакт германского стиха с романским — освоение нового французского размера, александрийского стиха. Но тут немецкая практика могла уже опереться на опыт, во-первых, стиховой практики английской и нидерландской силлабо-тонической поэзии, а во-вторых, стиховой теории гуманистов, пытавшихся воссоздать в новых языках античную квантитативную метрику. Поэтому и о том и о другом нужно предварительно сказать несколько слов.

Развитие английского стихосложения проходит те же ступени, что и развитие немецкого, но в более сжатые сроки: не с IX по XVII в., а с XII по XV в. Поэтому отдельные стадии этого процесса как бы наползают друг на друга. Совершенно одновременно, на исходе XII в. здесь возникают такие непохожие формы, как «Брут» Лайамона, памятник первого, германо-латинского контакта, напоминающий стих Отфрида Вейсенбургского и даже хранящий следы аллитерационного строя (пример — из рассказа о том, как плотник предлагал королю Артуру сделать Круглый стол):

And setten hit whar thu wülle | after thine i-wille,
and ne dert thu navere adrede | to there worlde longen,
that aevere aeine modi cniht | at thine borde makie fiht...

Посади их в застолье по своей воле,
И тогда не бойся, страху не дайся,
Что за столом рыцарь начнет с рыцарем биться,
Ибо ни высших не будет мест, ни худших.
Дай мне лесу по счету, и я начну работу... и т. д.

и рядом с этим, в те же годы, — «Сова и соловей», памятник второго, германо-французского контакта в коротком 8-сложном стихе с идеальной силлабо-тонической гладкостью (хотя этот стих и не пелся):

Ich was in one sumere dale;
in one swithe dighele hale
i-herde Ich holde grete tale
an Ule and one Nightingale ...

Однажды я в долину вышел
И в неприметном месте слышал,
Какой там спор среди ветвей
Вели сова и соловей.
Сурово пренье их и строго,
В обоих крику было много,
И в каждом был жестокий пыл,
И каждый каждого бранил ...

Эта идеальная силлабо-тоническая гладкость была потеряна английским стихом еще быстрее, чем немецким. Но дальнейшее развитие пошло здесь не в двух направлениях, а только в одном: чистая силлабика не привилась, зато чистая тоника с ее местной германской традицией сказалась гораздо сильнее, чем в немецком стихе. В английском романе XIII в. «Флорис и Бланшефлер» ритм 4-ст. ямба расшатан в сторону тоники куда сильнее, чем в приводившемся примере из (жившего в то же время) Готфрида Страсбургского. Вот образец: юного Флориса посылают в школу:

— Faire sone, — he saide — thou shalt lerne:
Lo, that thou do full yerne!
Floris answerd with weeping
as he stood before the king,
all weeping saide he:
— Ne shall not Blancheflour lerne with me?..

«Милый сын, учись! — сказал король, —
Будь прилежен, изволь!»
Флорис весь в слезах стоял
И родителю отвечал,
Полный слез вскинув взор:
«Пусть со мной учится Бланшефлер:
Без Бланшефлер не станет сил,
Чтобы я учиться наукам ходил...»

Таким образом, второй контакт английского стиха с романским закончился однозначной победой тоники; как мы знаем, в XIV в. дело дошло даже до попыток реставрации аллитерационного тонического стиха в «Гавейне» и «Петре Пахаре». Окончательное становление силлаботоники в английском стихе произошло лишь при третьем контакте — с французским долгим стихом. На исходе XIV в. происходит негласная чосеровская реформа английского стиха: вместе с Гоуером Чосер восстанавливает правильный 4-ст. ямб в коротком английском стихе и один, без Гоуера, вводит в английскую поэзию новый, долгий стих по образцу французского 10-сложника и итальянского 11-сложника, причем строит его как правильный 5-ст. ямб (пример — начало «Кентерберийских рассказов» в пер. И. Кашкина):

Whan that Aprille with his shoures sote
the droghte of Marche hath perced to the rote
and bathed every veyne in swich licour,
of which vertu engendred is the flour...

Когда апрель обильными дождями
Разрыхлил землю, взрытую ростками,
И мартовскую жажду утоля,
От корня до зеленого стебля
Набухли жилки той весенней силой,
Что в каждой роще почки распустила... и т. д.

С этих пор силлаботоника в английском стихе держится твердо, и два ее размера — это короткий 4-ст. ямб и долгий 5-ст. ямб. В наступившем XV в. она начала было вновь опасно расшатываться в сторону тоники, но не успела уйти далеко, и первые поэты Возрождения, Уайет, Сарри и Сидни, сумели вновь натянуть узду и восстановить силлабо-тоническую четкость в английском стихе уже окончательно. Это была середина XVI в.

Для нидерландской и потом для немецкой поэзии очередь третьего романо-германского контакта — с французским долгим стихом — наступает в конце XVI в. К этому времени во французской поэзии долгим стихом вместо 10-сложного стал 12-сложный «александриец» из двух 6-сложных полустиший, которые могли иметь как анапестический, так и ямбический ритм (пример — начало «Федры» Расина):

Le dessein en est pris: | ja pars, cher Theramene,
Et quitte le sejour | de l'aimable Trezene...

Решено, Ферамен: покинув эти стены,
Я уйду от ворот   пленительной Трезены...

Вставал вопрос, как передавать этот размер: на слух, с сохранением французского силлабического богатства ритмических вариаций, или умом, схематизируя его в силлабо-тонический ямб, как англичане схематизировали в ямб французский 10-сложник. В нидерландской поэзии первые опыты, у Ван дер Нота и его современников, воспроизводили французский 12-сложник на слух, во всем его ямбо-анапестическом разнообразии:

Dan en zal Van der Noot niet al gaan in den baren:
Want ziet, zijn boek zal dan zijnen naam bat verklaren...

Когда я доживу   до последнего мига,
То имя ван дер Нот   сохранит моя книга...

но в конце концов, в начале XVII в. у Хейнса (Гейнзиуса) восторжествовала силлабо-тоническая схематизация по английскому образцу, силлабический 12-сложник стал 6-ст. ямбом, первым в Европе. В немецкой поэзии первой четверти XVII в. силлабическую ямбо-анапестическую гибкость александрийского стиха отстаивал Векерлин, «немецкий Кантемир», а силлабо-тоническую строгую ямбичность — Опиц, «немецкий Ломоносов». И хотя Векерлин был едва ли не более талантливым поэтом, чем Опиц, но восторжествовал подход Опица: после того, как он в «Книге о немецком стихотворстве» 1624 г. объявил; что «каждый стих есть или ямбический, или хореический», новый александрийский стих окончательно утвердился в немецкой поэзии как 6-ст. ямб, а заодно и старый 4-ст. ямб покончил с силлабическими сдвигами ударений и вернул себе силлабо-тоническую строгость:

Sei wolgemut, lass trauren sein,
Auf Regen folget Sonnenschem...

Будь бодр, сотри печали след,
Ненастью солнце светит вслед,
Недобрых смут уймется ад,
И счастье бросит ясный взгляд...

Спрашивается, почему после стольких веков колебаний силлаботоника вдруг вновь так быстро утвердилась в немецкой поэзии? Ответ таков: как ни престижна была в это время французская силлабическая стиховая культура, еще престижнее оставалась античная метрическая стиховая культура; сами французы не переставали испытывать некоторый комплекс метрической неполноценности из-за того, что у них слоги не организованы в стопы. (Вспомним, что Гейнзиус, самый авторитетный из нидерландских силлаботонистов, был филологом-классиком европейской величины.) В эпоху Возрождения не было в Европе такой поэзии, где гуманисты не пытались бы ввести стихосложение по античному образцу — долготными стопами; в Италии и во Франции этим занимались специальные академии. Из этого ничего не получилось по двум причинам. Главная была в том, что гуманисты старались писать не только античными стопами, но и античными размерами — гексаметрами, триметрами и пр., никак не вписывавшимися в традицию новоязычного стихотворства. К тому же трудно было столковаться, какие слоги родного языка следует считать долгими, а какие краткими: например, слух говорил, что в немецком языке закрытые слоги кратки, а открытые долги, по античным же правилам, наоборот, закрытые слоги должны были считаться долгими, а открытые то долгими, то краткими; начиналась путаница. Поэтому, когда античные стопы насаждались в античных же размерах, они не прививались: это была экзотика, лабораторная крайность. Но когда античные стопы насаждались в уже привычном коротком размере, то они тоже плохо прививались: размер уже ощущался как бы освоенным, имел свою традицию, и традиция эта была обмята на старый исконно тонический лад.

Как только осваиваться стал не античный, а новоевропейский размер, французский 10- или 12-сложник, он сразу оказался гораздо лучшим опытным участком для насаждения стопной метрики: и при Чосере, и при Опице он сыграл эту роль стиховой целины. Здесь сразу пришла мысль организовывать новый силлабический размер в стопы; и сразу нащупалось ощущение, что в этих стопах долгим должен считаться тот слог, который несет ударение. Теоретически это было очень грубым упрощением, но практически только это и помогло выпутаться из трудностей организации своего стиха по образцу античного. Утвердившись в немецком языке и гордясь античной номенклатурой, силлабо-тоническое стихосложение в XVII в. распространяется на скандинавскую поэзию, в начале XVIII в. — на русскую, в конце XVIII в. — на чешскую, в XIX в. под двойным немецким и русским влиянием — на другие славянские и восточноевропейские литературы; и силлабическое стихосложение, не имея за собой античного авторитета, не могло с ним конкурировать.

Таким образом, перед нами оказывается своеобразная картина. Есть два источника сознательного обновления культурного языка: заимствование из прошлого и заимствование из соседнего. История стиха показывает, что в этой области заимствование из прошлого (через школу) дается трудно, а из соседнего (через живой контакт), как правило, происходит легче. Классический пример — чешский стих, исследованный Р. Якобсоном, где вопреки языковым данным долготная метрика не привилась, потому что ее античный образец был далеко, а силлабо-тоническая метрика привилась, потому что ее немецкий образец был рядом. Так вот, наш рассмотренный материал добавляет к этому важный оттенок. Силлабо-тоническое стихосложение явилось в германоязычных литературах в результате скрещения двух культурных традиций: романская силлабика учила строить стих равносложно, германская тоника учила прислушиваться в этом стихе к ритму ударений. Но оба раза, когда этот синтез произошел в немецком стихе удачно, для этого потребовалось присутствие катализатора из прошлого — традиции античного стиха: в первый раз в виде музыкального напева, модусы которого строились по образцу долготных стоп, во второй раз в виде гуманистических попыток уподобить родную метрику античной. Насколько это обязательное условие, сказать пока трудно: английский стих, кажется, обошелся без этих катализаторов и в «Сове и соловье», и при Чосере. Но здесь уже начинается область, слишком еще мало исследованная, чтобы возможно было производить сравнение.

ИТАЛЬЯНСКИЙ СТИХ: СИЛЛАБИКА ИЛИ СИЛЛАБОТОНИКА?

1. Стиховедение — одна из самых старых отраслей филологии. Проблема соотношения стиха и языка — в какой мере особенности языка предопределяют употребительную в этом языке систему стихосложения? — одна из самых старых проблем стиховедения. О ней писали много, но доказательно писали редко. Во-первых, исследователь был ограничен материалом: он располагал тем, «что было» в истории стиха, и не располагал тем, «что могло бы быть». Во-вторых, и в наличном материале исследователю порой было трудно разобраться, когда в нем сочетались признаки разных систем стихосложения, и неясно было, какие из них выражены сильнее. Решительный сдвиг произошел лишь в XX в., и в значительной степени благодаря работам русских ученых. Для того чтобы выделить более значимые и менее значимые признаки в наличном материале, была использована статистика; для того чтобы сопоставить наличное с возможным, была использована теория вероятностей. Б. В. Томашевский разработал методику построения теоретической модели, показывающей, какой вид имел бы стих, если бы он строился только на основании «естественных» ритмических тенденций языка и не обнаруживал никаких специфически стиховых ритмических тенденций [Томашевский 1929: 100—102]. Эта методика была существенно усовершенствована в работах А. Н. Колмогорова и его учеников (см. [Гаспаров 1974: 22—24]). Использование таких теоретических моделей в работах о силлабо-тоническом стихе уже становится привычным. Но применительно к другим системам стихосложения использовались они мало. В свое время мы сделали попытку применить их к изучению русской силлабики XVII—XVIII вв. [Гаспаров 1997, III: 132—157]. Теперь мы попытаемся применить их к изучению силлабики итальянской и отчасти испанской. В качестве объекта взят 11-сложник — стих, самый распространенный в итальянской и один из самых распространенных в испанской поэзии.

Напомним, какова последовательность операций при построении теоретической «языковой» (вероятностной) модели стиха по Б. Томашевскому — А. Колмогорову. Исходными данными служат (1) «ритмический словарь», рассчитанный по художественной прозе данного языка и показывающий, какую часть всего словаря писателя составляют слова 1-сложные, 2-сложные с ударением на 1-м слоге, 2-сложные с ударением на 2-м слоге и т. д., т. е. какова вероятность появления в тексте каждого ритмического типа слов; (2) полный список всех словосочетаний, возможных в данном стихотворном размере, т. е. всех его ритмических вариаций (с различным расположением ударений) и для каждой из них — всех словораздельных вариаций (с различным расположением словоразделов). Далее (3) для каждого из этих словосочетаний производится

перемножение вероятностей входящих в него ритмических типов слов: это дает вероятность появления в тексте данного словосочетания в целом; потом (4) все полученные произведения складываются: это дает общую вероятность случайного появления в прозаическом тексте «самородной» строки нашего размера. И наконец, (5) в процентах от этой общей суммы мы определяем долю каждого слагаемого или группы слагаемых (все словосочетания с ударением на таком-то слоге, со словоразделом после такого-то слога и т. п.). Это и будут теоретические частоты данных стиховых форм нашего размера. С ними сравниваются действительные частоты этих форм в изучаемом стихе: если показатели сходятся, стало быть, данная форма для поэтов безразлична, и употребительность ее определяется только особенностями языка; если показатели расходятся, стало быть, данная форма поэтами предпочитается или избегается, и перед нами — специфическая тенденция стиха, подлежащая изучению.

Таким образом, начинать исследование стиха приходится с расчета, во-первых, ритмического словаря прозы и, во-вторых, перечня всех словосочетаний, возможных в данном размере.

Таблица 1

Ритмический словарь прозы

Число слогов в слове	*Для итальянского стиха*					*Для испанского стиха*				
	Слоги					*Слоги*				
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*	*I*	*II*	*III*	*IV*	*V*
6	–	–	–	–	2	–	–	–	–	2
5	–	–	1	7	1	–	–	1	9	1
4	–	3	16	4		–	3	12	4	
3	2	23	11			1	23	10		
2	11	13				12	12			
1	6					6				
	Всего 100%					Всего 100%				

2. Результаты подсчетов состава ритмического словаря итальянской и испанской прозы (в 0,01) приведены в табл. 1. Для итальянской прозы подсчет делался по 2000 фонетических слов из 10 прозаиков разных веков (Боккаччо, Саккетти, Банделло, Граццини, Гоцци, Альфьери, Пеллико, Кардуччи, Верга, Д'Аннунцио) по 200 слов из каждого. Все данные по отдельным выборкам оказались очень близкими. Любопытно, что контрольный подсчет по прозе Данте — первая тысяча слов из «Новой жизни» — дал несколько иные цифры: средняя длина слова у Данте 3,19 слога вместо 3,11, а процент женских окончаний 63 вместо 59. Может быть, Данте в своей прозе избегал столкновения гласных на стыке слов? Но при дальнейших перемножениях частот для построения модели эта разница

исходного материала сглаживается, и модель стиха, построенная по «Новой жизни», почти не отличается от модели, построенной по 10 прозаикам (поэтому мы ее здесь не приводим). Для испанской прозы подсчет делался по тысяче слов из «Дон Кихота» (ч. 1, гл. 8). Для русской прозы были взяты данные по 10 000 слов советской прозы, которыми мы пользовались ранее [Гаспаров 1974: 80—82].

Принципы тонирования итальянского текста (и в стихах, и в прозе) еще недостаточно установлены: итальянские исследователи склонны все двойственные слова считать ударными, иноязычные исследователи — безударными (ср. табл. 7, сопоставляющую показатели ударности в 1-й песне «Ада» по [Bertinetto 1973] и [Kuryłowicz 1975]). Мы старались держаться середины. Безударными мы считали односложные и двусложные артикли, предлоги, союзы, личные местоимения перед глаголами, вспомогательные глаголы и притяжательные местоимения единственного числа (последние категории — только при прямом порядке и контактном расположении слов: *la mia dónna* с одним ударением, *la dónna mia* с двумя). В целом наши данные по ударности скорее занижены, чем завышены: вероятно, двухсложные предлоги тоже следовало бы считать ударными (ср. стих Мандзони *Tornar che dópo la vittoria, innanzi...*, где на *dópo* приходится опорное ритмическое ударение). Несомненно, все эти цифры еще не раз будут пересчитываться и уточняться; но для начала этими подсчетами можно удовлетвориться, так как они по крайней мере делались единообразно, и поэтому все нижеприводимые результаты взаимно сопоставимы.

Принципы трактовки словоразделов в итальянском тексте тоже недостаточно установлены: при столкновении гласных на стыке слов («элизия» или «синалефа») в одной манере чтения первая из двух гласных не произносится: в другой — произносятся обе: *Tant(o) è amara, che poc(o) è più morte...* (Данте). Для простоты учета и сопоставимости результатов мы строго следовали «скандирующему» чтению и усекали в таких сочетаниях первый из двух гласных (а если он был ударным, то второй) как в стихах, так и в прозе. Редкие сомнительные случаи, когда в одном стихе из двух столкновений гласных одно должно произноситься с элизией, а другое — с зиянием, интерпретировались так, чтобы по возможности не нарушать ритма стиха (т. е. обязательных ударений на 4-й или 6-й позиции,— [ср. Elwert 1968: 64]). Очень интересен вопрос, случайным или не случайным является распределение элизий по слоговым позициям стиха; но останавливаться на этом мы не имеем возможности[1].

[1] Предварительные данные по этому предмету таковы. Пробная порция в 196 строк из «Неистового Роланда», песнь II, дает такое распределение словоразделов после 1, 2, 3, 4-го... слога (в процентах от числа строк): 8, 40, 29, 55, 23, 49, 26, 51, 19. Налицо отчетливое чередование: после четных слогов больше словоразделов, после нечетных слогов — меньше, стих как бы членится на двухсложия, подчеркивающие «стопы». (Это отмечено еще Томашевским [Томашевский 1929: 222]). Таким образом, на четных слогах сосредоточиваются ударные слоги, а после четных слогов — словоразделы; это значит, что на 2, 4, 6, 8-м слогах с повышенной частотой оказываются мужские окончания слов; а мужские окончания слов в итальянском языке бывают по преимуществу результатом элизий. Поэтому следует ожидать учащения элизий после четных слогов. Так оно и происходит: в рассмотренных 196 строках соотношение элизированных и неэлизированных словоразделов после четных слогов — в среднем около 4 : 6, тогда как после нечетных слогов — около 2 : 8. Разумеется, обследованный материал далеко не достаточен, и ритмика словоразделов в итальянском стихе требует особого изучения.

3. Составление перечня всех словосочетаний, возможных в итальянском 11-сложнике,— проблема гораздо более сложная. Решение ее зависит от того определения ритма 11-сложника, которое будет принято за основу.

Определение итальянского 11-сложника, которое можно вывести из существующих работ, приблизительно таково: это — (А) силлабический стих из 11 слогов с обязательным ударением на 10-м слоге, (Б) а также на 4- и/или 6-м слоге, (В) и — по крайней мере с XVI в. — с запретом самостоятельного (т. е. несмежного, окруженного безударными слогами) ударения на 7-м слоге.

Ясно, что три части этого определения налагают на ритм 11-сложника все более строгие ограничения: формулировка (А) соответствует чисто силлабическому стиху, формулировки (Б) и (В) — силлабическому стиху с нарастающими элементами силлаботоники. Это тем важнее, что эти три части одного определения пользуются далеко не одинаковой известностью. Формулировка (А) приводится во всех общих справочниках и пособиях: именно по ней представляют себе «итальянский силлабический стих» неспециалисты. Формулировка (Б) приводится в большинстве специальных очерков итальянского стихосложения в прямой форме ([Giammati 1972; Elwert 1968: § 23] или в косвенной [Federzoni 1907; Migliorini 1958; Spongano 1966]: перечисляются «основные типы расположения ударений» на 6—10-м, 4—8—10-м и 4—7—10-м слогах). Наконец, формулировка (В) внятно дана в известной нам литературе один только раз, и то не в составе общего определения, а как бы в виде исторической справки при нем ([Elwert 1968: § 30]; автор называет запретное ударение на 7-м слоге «цезурообразующим», но из примеров видно, что его вернее называть «несмежным», или, по терминологии [Halle, Keyser 1971], «стресс-максимумом»). Чем объяснить такое невнимание итальянских метристов к столь важной особенности их стиха, можно только догадываться: вероятно, здесь сказывалось бессознательное нежелание отделять стих Данте и Ариосто от стиха Тассо и позднейших поэтов как более «архаический».

Как нарастает силлаботонизация 11-сложника с переходом от одного ограничения к другому, видно из схемы: (x) означает произвольный слог, (X) — и/или ударный слог, (– –) — обязательно ударный слог, (◡ –) — слог, смежный с ударением и, следовательно, не могущий быть стресс-максимумом

Варианты	*II*	*IV*	*слоги* *VI*	*VIII*	*X*
(А)	xx	xx	xx	xx	∪–∪
(Б)	xx	xX	∪X	xx	∪–∪
(В)	xx	xX	∪X	∪x	∪–∪

Мы видим, как от ограничения к ограничению в стихе появляется ритм чередования позиций x и позиций ∪, из которых первые могут быть заняты стресс-максимумами, а вторые не могут и способны нести лишь смежные, сверхсхемные ударения. В варианте (В) этот ритм распространяется уже на все второе полустишие; достаточно сделать еще один шаг, запретить стресс-максимум и на 3-й позиции, и перед нами будет вариант (Г)

xx ∪x ∪x ∪x ∪–∪

— настоящий силлабо-тонический ямб английского или немецкого типа (т. е. со свободным сдвигом начального ударения), а то и русского, еще более строгого типа (x/x ∪x..., т. е. со свободным сдвигом начального ударения, но лишь на односложное слово: см. [Гаспаров 1974: 196]). Вариант (А) — это чистая силлабика, вариант (Г) — чистая силлаботоника; а реально употребительные в итальянском стихе варианты (Б) и (В) занимают между ними промежуточное положение; какое именно,— это нам и предстоит уточнить.

Чем строже ограничения, тем уже круг возможных в стихе словосочетаний. Для силлабо-тонической модели (Г) мы можем учесть лишь 10 ритмических вариаций правильных ямбов (с ударениями на слогах 2-4-6-8-10, 2-4-6-10, 2-4-8-10, 2-6-8-10, 4-6-8-10, 2-4-10, 2-6-10, 4-6-10, 2-8-10, 4-8-10) с 88 словораздельными вариациями и 7 ритмическими вариациями ямбов со сдвинутым начальным ударением (1-4-6-8-10, 1-4-6-10, 1-4-8-10, 1-6-8-10, 1-4-10, 1-6-10, 1-8-10) с 75 словораздельными вариациями. Для модели (В) из этого списка отпадают 2 вариации (2-8-10 и 1-8-10), но прибавляются 4 новых «чистых», без стыков ударений (1-3-6-8-10, 1-3-6-10, 3-6-8-10, 3-6-10) с 63 словораздельными, и 12 «нечистых», со стыками ударений (3-4-6-8-10, 3-4-6-10, 3-4-8-10; 2-4-5-8-10, 1-4-5-8-10, 4-5-8-10; 2-4-6-7-10, 1-4-6-7-10, 1-3-6-7-10, 2-6-7-10, 3-6-7-10, 4-6-7-10) с 49 словораздельными. Для модели (Б) к этому списку прибавляются еще 3 «чистых» ритмических вариации (1-4-7-10, 2-4-7-10, 4-7-10) с 51 словораздельной и 4 «нечистых» (1-4-5-7-10; 2-4-5-7-10, 4-5-7-10, 3-4-7-10) с 12 словораздельными. Наконец, для модели (А) в этот список возвращаются 2 отставленные вариации (2-8-10 и 1-8-10) и добавляются еще 21 «чистая» ритмическая вариация (1-3-5-7-10, 1-3-5-8-10, 1-3-5-10, 1-3-7-10, 1-3-8-10, 1-5-7-10, 1-5-8-10, 2-5-7-10, 2-5-8-10, 3-5-7-10, 3-5-8-10, 1-3-10, 1-5-10, 2-5-10, 3-5-10, 1-7-10, 2-7-10, 3-7-10, 5-7-10, 3-8-10, 5-8-10) с 249 словораздельными; «нечистые» мы здесь не учитываем, чтобы не осложнять картину. Некоторые вариации невозможны оттого, что в языке нет достаточно длинных слов, некоторые отведены как практически малоупотребительные (напр., со сверхсхемными ударениями на 9-й позиции). Всего, таким образом, для построения модели итальянского стиха в приближении (А) учтено 54 ритмических и 512 словораздельных вариаций, в приближении (Б) — 31 ритмическая и 257 словораздельных, в приближении (В) — 24 ритмических и 194 словораздельных, в приближении (Г) — 10 ритмических и 88 словораздельных.

Аналогичным образом составлялся перечень ритмических и словораздельных вариаций, возможных в испанском и (гипотетическом) русском 11-сложнике. Здесь было сделано лишь одно упрощение: «нечистые» (со стыками ударений) ритмические вариации не учитывались совсем.

Таблица 2

Теоретическая вероятность ритмических вариаций

Ударные слоги	*Ритм полустиший*	*Пример*	*Итал. стих*	*Исп. стих*	*Рус. стих*
		«A minore»			
4-6-8-10	0Ч	*Che non lasciò giammai persona viva*	11	13	8
4-6-10	0Ч	*Che la verace via abbandonai*	51	51	24
4-8-10	0Ч	*Mi ritrovai per una selva oscura*	48	50	15
2-4-6-8-10	чЧ	*L'amor che move il sol e l'altre stelle*	7	7	17
2-4-6-10	чЧ	*Vedrai gli antichi spiriti dolenti*	33	38	55
2-4-8-10	чЧ	*Si volge all'aqua perigliosa e guata*	36	53	55
2-4-10	ч0	*Per quell'Iddio che tu non conoscesti*	17	14	20
2-4-7-10	чН	*Ripresi via per la piaggia deserta*	64	59	95
4-7-10	0Н	*Ma sapienza ed amore e virtute*	88	96	41
1-4-10	с0	*Tanto vogli'io che vi sia manifesto*	8	7	16
1-4-6-8-10	сЧ	*Mosse da prima quelle cose belle*	6	7	18
1-4-6-10	сЧ	*Questa mi porae tanto di gravezza*	27	22	46
1-4-8-10	сЧ	*Faccian le bestie Fiesolane strame*	22	23	43

1-4-7-10	сН	*Tanto è amara che poco più morte*	40	42	76
		«A maiore»			
2-6-8-10	Чч	*Nel mezzo del cammin di nostra vita*	23	20	46
2-6-10	Ч0	*La vista, che m'apparve, d'un leone*	65	54	121
1-6-8-10	Сч	*Questi le caccerà per ogni villa*	7	8	19
1-6-10	С0	*Surgono innumerabili faville*	24	30	45
1-3-6-8-10	Нч	*Questa selva selvaggia ed aspra e forte*	5	5	13
3-6-8-10	Нч	*Una lonza leggiera e presto molto*	30	33	40
1-3-6-10	Н0	*Canto l'arme pietose e l'capitano*	29	21	37
3-6-10	Н0	*Ch'io perdei la speranza dell'altezza*	131	137	112
Всего по модели (Б)			762	790	962
по модели (В)			580	593	750
по модели (Г)			329	365	405
От общего количества по модели (А)			1529	1553	1879
в %: модель (Б)			*50*	*51*	*51*
модель (В)			*38*	*38*	*40*
модель (Г)			*23*	*23*	*22*

Ритм полустиший (нулевой, четный, сдвинутый и нечетный) обозначен в 4-сложных полустишиях строчными буквами: 0, ч, с, н, а 6-сложных — прописными: 0, Ч, С, Н.

Из суммарных строк таблицы видно: если принять общую вероятность всех словосочетаний чисто силлабической модели (А) за 100 %, то ограничения (Б), (В) и (Г) отберут от нее — в итальянском, испанском и русском стихе одинаково — соответственно 50—51 %, 38—40 % и 22—23 %. Иными словами, показатели реально действующих в итальянском стихе моделей (Б) и (В) лежат по крайней мере вдвое ближе к силлабо-тонической модели (Г), чем к чисто-силлабической модели (А). Таким образом, уже в вероятностной своей модели итальянский стих ближе не к силлабике, а к силлаботонике.

Насколько этой вероятностной модели соответствует действительный стих итальянских поэтов, и отклоняется ли он от нее в сторону силлабики или силлаботоники — это должен показать дальнейший анализ.

4. Из итальянских поэтов было обследовано 17 выборок, по 500 стихов следующих авторов: 1) поэты сицилийской школы, 2) и тосканской школы по антологии: «Poesia Ialiana: il Duecento, a cura di G. Contini e P. Cudini. Milano, 1978; 3) Данте «Ад», XV и XXX, «Чистилище», XV и XXX; 4) Петрарка «Канцоньере», 51—89 (преимущественно сонеты); 5) Полициано «Стансы на турнир»; 6) Ариосто «Неистовый Роланд», XII; 7) Тассо «Освобожденный Иерусалим», зачины песен I—VI, XI, XII, XIV, XVI, XVIII, XX; 8) Марино «Адонис», зачины песен III, VII, VIII, XX; 9) Метастазио «Артаксеркс»; 10) Парини «Вечер»; 11) Альфьери «Агамемнон»; 12) Мандзони «Адельгиз»; 13) Леопарди, стихотворения 1820—1829 гг. (№ 11, 17, 22, 27 по изд. Л. Руссо); 14) Кардуччи, сонеты из сборника «Новые рифмы»; 15) Пасколи, «Кеосский слепец», «Старики на Кеосе», «Потерпевший крушение», «Два орла»; 16) Д'Аннунцио, сонеты из цикла «Безмолвные города» в сборнике «Хвалы»; 17) Гоццано, «Синьорина Феличита» и «Игра в молчание». 500 стихов — не очень большая, но, по-видимому, надежная выборка: контрольные подсчеты по другим 500-стишиям Ариосто и Альфьери дали результаты почти тождественные.

Результаты обследования вынесены в табл. 3. Здесь указан процент ударности каждой слоговой позиции, а в заключительном столбце — условный «показатель ямбичности»: разность между средней ударностью четных слогов (2, 4, 6, 8) и нечетных слогов (1, 3, 5, 7). Для сопоставления приводятся соответственные показатели по моделям А, Б, В и Г.

Таблица 3

Профиль ударности итальянского стиха (%)

	Ударения на слогах										*Показатель ямбичности*
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*	*VI*	*VII*	*VIII*	*IX*	*X*	
Модель (А)	20	38	30	29	31	28	25	27	–	100	31–27 = 4
Модель (Б)	22	32	30	59	1	58	29	25	–	100	44–20 = 24
Модель (В)	22	31	38	46	1	77	5	34	–	100	47–16 = 31
Модель (Г)	26	51	–	65	–	63	–	44	–	100	56–6 = 50
Сицилийцы	14	48	24	76	2	63	26	31	2	100	54–14 = 40
Тосканцы	17	49	15	69	3	68	21	41	2	100	57–10 = 47
Данте	23	46	13	68	2	66	23	50	4	100	57–16 = 41
Петрарка	22	40	25	66	5	65	14	68	4	100	59–16 = 43
Полициано	21	51	18	68	2	67	18	59	3	100	61–15 = 46
Ариосто	20	43	17	68	4	65	16	52	3	100	67–14 = 53
Тассо	29	40	23	63	2	69	12	66	2	100	60–17 = 43
Марино	29	34	35	54	2	77	19	58	2	100	56–21 = 35
Метастазио	24	37	37	42	0	74	21	63	1	100	54–21 = 33
Парини	25	33	39	44	2	76	18	64	1	100	55–21 = 34
Альфьери	33	44	15	86	12	57	12	83	5	100	68–18 = 50

Мандзони	33	30	27	70	1	56	12	73	3	100	57–18 = 39
Леопарди	26	30	32	60	3	64	14	63	2	100	54–19 = 35
Кардуччи	35	34	30	60	3	72	17	56	1	100	56–21 = 35
Пасколи	30	46	11	86	6	47	11	64	1	100	61–15 = 46
Д'Аннунцио	22	34	33	50	1	79	9	33	1	100	49–16 = 33
Гоццано	18	42	16	63	0	69	7	34	0	100	52–10 = 42

Из таблицы видно, какие перемены в общем ритме стиха происходят от запрета сильного ударения на 7-й позиции — при переходе от (Б)-модели к (В)-модели. В (Б)-модели среди четных ударений выделялись две ведущие позиции, 4 и 6, и несли приблизительно поровну ударений; среди нечетных тоже выделялись две ведущие, 3 и 7, и тоже несли приблизительно поровну ударений. В (В)-модели ударение на 7-й позиции становится запретным и резко падает, а на 3-й позиции, наоборот, усиливается; соответственно среди четных позиций ударение на 6-й резко усиливается (на нее переходит часть ударений с 7-й), а на 4-й ослабевает (с нее переходит часть ударений на 3-ю). Остальные позиции остаются фактически не затронутыми эволюцией: их ударность или исключена (5, 9) или задана их начальным или конечным положением в стихе (1, 2; 8, 10).

Сравнивая с этими образцами показатели стиха отдельных поэтов, мы видим: профиль ударности самого раннего из них, Данте, близко сходен с симметричным профилем (Б)-модели (хотя средняя ударность всех четных мест у Данте равномерно выше), а профиль ударности позднейшего из них, Д'Аннунцио, еще ближе сходен с ассиметричным профилем В-модели. Остальные поэты образуют как бы переход от Б-ритма к В-ритму: понижение ударности на 4-м слоге, повышение на 6-м и на 3-м. Но переход этот совершается (что очень любопытно) не плавно, а как бы двумя циклами. Первый цикл — от Данте до Метастазио и Парини: Петрарка и Тассо постепенно ослабляют 4-й слог и усиливают 6-й и 3-й, и только Ариосто в своей сказочно-архаизирующей эпопее отступает от этой тенденции, возвращаясь к ритму Данте. Метастазио и Парини дают уже ритм, очень близкий к В-модели: кажется, что освоение нового стиха уже завершено. Но здесь — как раз между эпохой барокко и эпохой классицизма — происходит резкий перелом: Альфьери неожиданно дает ритм, прямо противоположный наметившейся тенденции, — резко усиливают ударность на 4-м слоге и ослабляет на 6-м и 3-м. Этот катаклизм отбрасывает эволюцию ритма почти в исходное положение: поэтам следующих поколений приходится начинать не с показателей Метастазио и Парини, а с показателей Петрарки и Тассо. Это второй цикл эволюции — от Альфьери до Д'Аннунцио: Мандзони, Леопарди, Кардуччи вновь ослабляют 4-й слог и усиливают 6-й и 3-й, и только Пасколи вновь (как когда-то Ариосто) отступает от этой тенденции и возвращается к ритму Альфьери. Наконец Д'Аннунцио опять достигает ритма, почти совпадающего с ритмом (В)-модели: освоение нового стиха можно считать завершенным.

В результате такой эволюции выделяются как бы четыре типа ритмических профилей 11-сложника: исходный, близкий к Б-модели (Данте, Ариосто), переходный (Петрарка, Тассо, Мандзони, Леопарди, Кардуччи) конечный, близкий к В-модели (Метастазио, Парини, ДэАннунцио) и парадоксальный (Альфьери, Пасколи) (рис. 1). Стиховеды, работавшие традиционными методами, «на слух», как кажется, ни разу не отмечали эту резкую разницу ритмов. Из стиховедов, пользовавшихся подсчетами, нашего материала касался лишь Б. Томашевский в работе 1920 г.: он сделал подсчет по отрывкам Ариосто, Тассо и Альфьери, зорко отметил своеобразие Альфьери («Стихи типа "Lo scriver forte, veritiero e franco", передаваемые русским ритмом "Придете кудри наклонять и плакать", столь редкие у Пушкина, составляют как бы основу альфьериевского стихосложения» [Томашевский 1929: 223]), сделал ценнейшие наблюдения над ритмом итальянских словоразделов. Но он подходил к итальянскому стиху как к 5-стопному ямбу, ударения на нечетных слогах считал сдвинутыми и при подсчете складывал их с ударениями на последующих четных слогах; понятно, что ритм стиха Ариосто и Тассо оказывался у него неузнаваемо сглаженным (ср. наш пересчет по тем же отрывкам в табл. 4). Еще пагубнее был такой подход Томашевского к анализу английского стиха: здесь его стремление искусственно сдвигать ударения с 1-го слога на 2-й и с 8-го на 10-й совершенно деформирует и начало и конец ритмической кривой [Томашевский 1929: 224—225]. Вообще в первопроходческой работе Б. Томашевского именно эти страницы, посвященные сравнительному стиховедению, наименее надежны и требуют внимательного пересмотра.

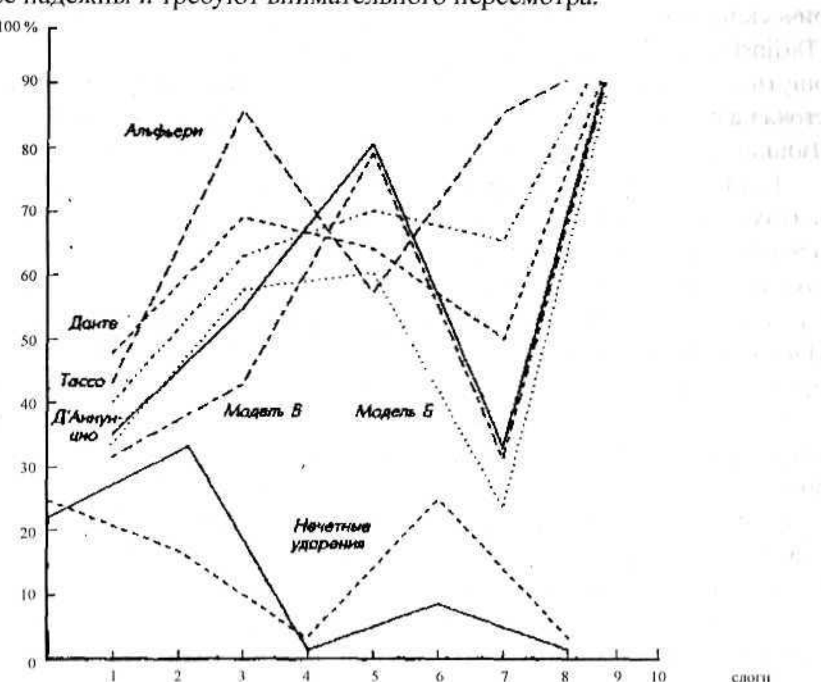


Таблица 4

Сопоставление подсчетов профиля ударности

	Ударения на слогах									
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*	*VI*	*VII*	*VIII*	*IX*	*X*
Данте, «Ад», I:										
Курилович	19	34	16	57	–	70	13	49	2	100
Наш подсчет	22	49	19	53	2	73	15	51	2	100
Бертинетто	30	57	25	65	4	76	22	60	9	100
Ариосто:										
Наш подсчет	20	40	19	66	5	67	17	50	3	100
Томашевский	–	75,4	–	75,8	–	77,5	–	70,4	–	100
Тассо:										
Наш подсчет	32	37	29	63	0	68	14	62	2	100
Томашевский	–	77,5	–	78,4	–	77,9	–	78,4	–	100
Альфьери:										
Наш подсчет	32	44	13	86	14	57	13	78	6	100
Томашевский	–	75,2	–	94,4	–	64,0	–	87,6	–	100

Мы знаем, что в истории силлабо-тонического стиха переход от барокко к классицизму часто сопровождался переходом от «расшатанного» к «строгому» стиху: в русской поэзии на таком переломе силлабо-тонический стих вытеснил силлабический, в английской поэзии четкий стих Попа сменил гибкий стих Мильтона [Tarlinskaja 1976]. Теперь мы видим, что итальянский стих в своей истории тоже ощутил этот перелом: можно сказать, что под пером Альфьери итальянский ритм стоял на грани превращения из силлабики в силлаботонику. Этого, однако, не произошло; почему — отчасти станет ясно из дальнейшего рассмотрения.

Глядя на столбец «показателей ямбичности» в табл. 3, мы замечаем любопытную закономерность. В (Б)-модели этот показатель ниже, чем в (В)-модели, и это вполне понятно. Но в реальном стихе ранних поэтов (от Данте до Тассо) этот показатель в полтора-два раза выше, чем в модели, по которой они писали, а в реальном стихе поздних поэтов (за исключением парадоксальных Альфьери и Пасколи) этот показатель если и выше, чем в модели, то всего лишь на несколько процентов. Иными словами: пока модель была менее ямбична, поэты опережали ее в своем стремлении к ямбу; когда модель стала более ямбична, поэты (за исключением Альфьери и Парини) стали сдержанней и как бы притормозили. Это значит, что наряду с тенденцией к силлабо-тонической строгости в итальянском стихе действует и контртенденция к силлабическому разнообразию: возросшая ямбичность второго полустишия (продиктованная (В)-моделью) уравновешивается ослаблением ямбичности первого полустишия.

Ослабление ямбичности первого полустишия может происходить от двух причин. В итальянском стиховедении различаются два типа 11-сложников: «а миноре» (4 + 6 слогов, с опорным ударением на 4-м слоге) и «а майоре» (6 + 4 слога, с опорным ударением на 6-м слоге). Это различение вполне разумно и восходит к различению стихов с женской цезурой после II и после III стопы в латинском ямбическом триметре, из которого и вышел 11-сложник (см. [Burger 1957: I, 1; II, 2, 1]). Правда, традиционное стиховедение сильно запутало этот вопрос, пытаясь различать «а миноре» и «а майоре» не по положению ударений, а по положению синтаксических фразоразделов, сплошь и рядом определяемых субъективно; но мы в дальнейшем называем «а миноре» всякий стих с ударением на 4-м слоге, а «а майоре» — всякий стих без ударения на 4-м слоге (см. табл. 2). Малое, 4-сложное полустишие может иметь «нулевой ритм» (xxxx́), «четный ритм» (xx́xx́) и «сдвинутый ритм» (x́xxx́). Большое, 6-сложное полустишие может иметь те же ритмы, «нулевой» (xxxxxx́, редок), «четный» (xx́xx́xx́) и «сдвинутый» (x́xxx́xx́), но, кроме них, еще и «нечетный» (x̀xxx́xx́),— он-то и нарушает ощутимее всего ямбическую инерцию. В (Б)-модели 6-сложное полустишие может иметь нечетный ритм как в стихе «а миноре» (4 + 6), так и в стихе «а майоре» (6 + 4); в (В)-модели — только в стихе «а майоре». Поэтому стих В-модели тем более ямбичен, чем меньше в нем стихов «а майоре» и чем меньше в них шестисложий с нечетным ритмом, и наоборот. Это и есть два фактора усиления или ослабления ямбичности первого полустишия.

Примеры звучания нулевого, четного, сдвинутого и нечетного ритмов в 4-сложных полустишиях и 6-сложных полустишиях приведены в табл. 2. Соотношение этих ритмов в полустишиях каждого рода у каждого поэта показано в табл. 5. Здесь же дано и соотношение стихов «а миноре» и «а майоре» (м: М).

Из таблицы видно, что понижение «ямбичности» у поэтов послетассовского (В)-ритма и повышение «ямбичности» в парадоксальном ритме Альфьери и Пасколи вызваны разными причинами.

Для поэтов (В)-ритма, это — нарастание нечетных ритмов в первых полустишиях стихов «а майоре» (у дотассовских поэтов — ниже модели, у послетассовских — на уровне модели и даже выше) и отчасти — сдвинутых ритмов в первых полустишиях стихов «а миноре» (у дотассовских — на уровне модели, у послетассовских — выше). По сравнению с этим некоторое нарастание доли самих стихов «а майоре» остается малосущественным (и у дотассовских и у послетассовских поэтов процент стихов «а майоре» одинаково отстает от модели).

Таблица 5

Ритм полустиший итальянского стиха

		Первое полустишие							*Второе полустишие*						
	м:М	*0*	*ч*	*с*	*0*	*Ч*	*С*	*Н*	*0*	*ч*	*с*	*0*	*Ч*	*С*	*Н*
Модель (Б)	59:41	39	37	24	–	28	10	62	72	21	7	6	51	2	41
Модель (В)	45:55	37	38	25	–	28	10	62	72	21	7	9	89	2	–

Сицилийцы	76:24	34	46	16	4	55	3	38	66	32	2	5	64	1	30
Тосканцы	69:31	34	49	17	8	47	4	41	45	39	16	5	73	1	21
Данте	68:32	27	47	26	6	42	6	46	40	47	13	2	78	–	20
Петрарка	66:34	35	39	26	3	40	3	54	31	56	13	–	90	4	6
Полициано	67:33	25	54	31	4	46	7	43	34	56	10	2	80	2	16
Ариосто	68:32	36	43	21	3	44	8	45	51	34	15	1	85	4	10
Тассо	63:37	27	45	28	3	31	4	62	31	49	20	–	96	2	2
Марино	53:47	22	44	74	3	24	5	68	25	49	26	–	97	3	–
Метастазио	42:58	25	45	30	1	30	6	63	25	47	28	–	93	7	–
Парини	45:55	30	39	31	2	26	4	68	21	56	23	1	95	4	–
Альфьери	84:16	23	47	30	–	20	2	78	26	54	20	–	87	12	1
Мандзони	70:30	30	36	34	–	12	4	84	34	39	27	1	86	13	–
Леопарди	60:40	32	36	32	–	21	3	76	35	43	22	–	96	3	1
Кардуччи	60:40	22	37	41	2	26	8	64	33	39	28	3	91	2	4
Пасколи	86:14	22	47	31	1	38	12	49	46	12	42	3	89	6	2
Д'Аннунцио	50:50	30	37	33	1	30	9	60	72	19	9	6	88	1	5
Гоццано	63:37	35	41	24	2	42	2	54	75	16	9	10	87	–	3

Для Альфьери и Пасколи — наоборот: специфика их парадоксального ритма определяется всецело тем, что у них в стихах огромен процент строк «а миноре» (не допускающих нечетных ритмов) и ничтожен процент строк «а майоре»; по сравнению с этим совершенно несущественным оказывается то, что в этих немногих строках «а майоре» Пасколи пользуется нечетными ритмами ниже модельного уровня (т. е. слегка еще усиливает ямбичность), а Альфьери — выше модельного (т. е. слегка умеряет и разнообразит ямбичность). Откуда явилось у Альфьери это засилье стиха «а миноре» (4 + 6), можно сказать почти с уверенностью: от влияния французского стиха, допускавшего только членение 4 + 6, с постоянным ударением на 4-м слоге и цезурой после него. Альфьери, как известно, при всей своей ненависти к французам был человеком французской культуры и даже трагедии свои поначалу набрасывал по-французски. В целом французский стих силлабичнее итальянского (ритм его коротких полустиший меньше нуждается в ямбическом или ином урегулировании, чем ритм длинного итальянского стиха); тем любопытнее, что он дал толчок тому ритмическому эксперименту, в котором итальянский стих максимально приблизился к силлаботонике.

Испанский стих перенял технику итальянского 11-сложника лишь в XVI в., когда там уже господствовал стих, строившийся по В-модели,— с запретом сильного ударения на 7-м слоге. Эта модель с самого начала и легла в основу испанского 11-сложника: строки с допущением ударения на 7-м слоге («дактилические», по испанской терминологии), как правило, не смешиваются с обычными 11-сложниками — разве что в порядке эксперимента (архаизирующая «Баллада Музе из плоти и кости» Р. Дарио). Среди ритмов 11-сложника испанские метристы различают один, соответствующий итальянскому «а миноре»,— «сапфический» (1-4-8-10, 2-4-8-10 и т. п.) и три, соответствующих итальянскому «а майоре»,— «эмфатический» (1-6-10 и т. п., наш «сдвинутый ритм»), «героический» (2-6-10 и т. п., наш «четный ритм») и «мелодический» (3-6-10 и т. п., наш «нечетный ритм») (см. [Navarro 1956; Baehr 1962]).

Из испанских поэтов было обследовано четыре выборки по 500 стихов: 1) Гарсиласо де ла Вега, 30 сонетов и начало эклоги III; 2) Лопе де Вега, поэма «Драконтея», II; 3) поэты конца XVIII в.: «Послание к Фабию» Ховельяноса, «Меланхолик» Мелендес Вальдеса, «Осень» Сьенфуэгоса; 4) Р. Дарио, стихи разных лет. Результаты обследования вынесены в табл. 6; здесь же — и теоретически рассчитанные четыре модели испанского стиха.

Таблица 6

Профиль ударности испанского стиха (%)

	Ударения на слогах										*Показатель*
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*	*VI*	*VII*	*VIII*	*IX*	*X*	*ямбичности*
Модель (А)	20	36	35	31	26	29	38	28	–	100	31–28 = 3
Модель (Б)	21	31	25	61	–	57	25	34	–	100	46–18 = 28
Модель (В)	21	31	33	48	–	75	–	46	–	100	50–14 = 36
Модель (Г)	16	50	–	75	–	59	–	62	–	100	62–4 = 58
Гарсиласо	16,0	50,4	15,6	56,4	0,6	82,8	6,6	34,6	1,0	100	56–10 = 46
Лопе де В.	22,0	38,8	21,4	50,0	0,2	72,8	1,8	47,8	1,8	100	51–11 = 41
XVIII век	23,2	43,4	25,4	45,4	0,4	48,8	4,8	43,8	0,8	100	45–13 = 32
Р. Дарио	20,4	40,0	29,0	49,0	0,4	50,4	8,2	35,8	1,8	109	44–15 = 29

При всей ограниченности обследованного материала мы видим: эволюция испанского стиха идет в направлении, противоположном эволюции итальянского стиха,— не «к модели», а «от модели».

Ритм четных слогов у ранних поэтов, Гарсиласо и Лопе де Вега, близко следует ритму В-модели с ее характерным взлетом на 6-м слоге; у поздних поэтов, и у классицистов и у модернистов, этот ритм сглаживается и кривая ударности вытягивается в почти ровную линию (около 45 % ударений на каждой «стопе»). При этом «показатель ямбичности» понижается гораздо заметнее, чем в итальянском стихе: у ранних поэтов он выше модели, у поздних ниже, при этом преимущественно — за счет снижения средней ударности четных слогов. Напрашивается предположение, что перед нами — процесс, знакомый по истории русского стиха [Гаспаров 1974: 124]: пока ритм непривычен, он подчеркивается усиленной ударностью всех стоп, а когда становится привычен, то эта надобность отпадает. Однако в русском стихе «разгрузка ударений» начиналась с более слабых позиций, а в испанском стихе — с самой сильной, 6-й позиции; поэтому такое объяснение недостаточно, и вопрос остается открытым.

Ритм нечетных слогов более близок итальянскому стиху: то же постепенное усиление 3-го слога и (от Лопе де Вега до Дарио) 7-го слога. Первое — результат нарастания нечетных ритмов в первых полустишиях «а майоре», как и в итальянском стихе (в модели — 46 %; у ранних поэтов меньше: 31 и 42 %; у поздних больше: 54 и 49 %); второе — результат нарастания «сдвинутых» ритмов во вторых полустишиях «а майоре», тоже как в итальянском стихе. Сами пропорции строк «а миноре» и «а майоре» практически не меняются (доля «а майоре» в модели — 58 %; во всех четырех образцах — ниже: 44, 50, 46 и 51 %).

По данным испанских метристов [Navarro 1956: § 105, 175, 238, 241, 303, 376, 469], пропорции «сапфического», «героического», «мелодического» и «эмфатического» стиха в составе 11-сложника меняются от 48 : 35 : 15 : 2 в XVI в. до 40—50 : 15—25 : 30 : 5 в XX в.: это нарастание «мелодического» типа (3—6—10) и дает отмеченное нами усиление ударности 3-го слога. Из промежуточных этапов привлекает внимание XVIII век: здесь, по Наварро, отмечается предельное повышение (до 70 %) «сапфического» типа (4—8—10) и разработка близкого к нему «французского» типа (4—6—10), в которых мы узнаем характерный ритм Альфьери. По-видимому, вопрос о формах французского влияния на ритм романских размеров XVIII в. обещает быть очень интересным.

В русском стихе опыты имитации бесцезурного силлабо-тонического 11-сложника итальянского типа единичны. Цезурованный силлабический 11-сложник польского образца (5 + 6) был распространен у нас в XVII в., цезурованным 10-сложником французское образца (4 + 6) Б. И. Ярхо перевел «Песнь о Роланде» (1934); но ритм цезурованного стиха, слагающийся из ритмов двух изолированных полустиший, несопоставим с тем связным ритмом, которым мы занимаемся. Первый опыт имитации итальянского образца сделал С. Шевырев в переводе первых строк второй песни «Ада» (Учен. зап. Московского университета, 1833, ч. 2, № 5, отд. 3, с. 344):

Мною входят в град скорбей безутешных,
Мною входят в мученья без конца,
Мною входят в обитель падших грешных;
Правда подвигла моего творца
Властию бога, вышней мощью знанья
И первою любовию Отца...

Мы обследовали четыре экспериментальных образца русского бесцезурного 11-сложника.

1) Самая неожиданная из находок: перевод поэмы Х. Бялика «Свиток о пламени», 1967, сделанных В. Жаботинским: стихом (по изд.: *Бялик Х. Н.* Песни и поэмы. 2-е доп. изд. СПб., 1912); примечание переводчика: «“Свиток о пламени” в подлиннике написан прозой. Переводчик не рискнул передать эту изумительно ритмическую и гармоничную прозу иначе как белым стихом, построенным по образцу итальянского эндекасиллабо — с обязательным ударением на 4- или 6-м слоге: разнообразный, меняющийся ритм этого размера, может быть, до некоторой степени передаст тоническое падение оригинала»).

2) Пробный перевод эпизода Уголино из Данте, предложенный А. Илюшиным, 105 стихов: «Предложим свой вариант перевода... выполненного русским силлабическим 11-сложником, эквиритмичным итальянскому...») [Илюшин 1976: 72].

3) Перевод первой главы «Конрада Валленрода» Мицкевича, сделанный С. Соловьевым, 130 стихов (по изд.: *Мицкевич А.* Избранные произведения. М. — Л., 1929; цезура подлинника в переводе не соблюдена, так что стих получается ближе к итальянскому, чем к польскому).

Кроме того обследован перевод того же эпизода Уголино, сделанный тем же А. Илюшиным (1976), но с польского перевода-посредника А. Мицкевича, и для сравнения — польский текст, 128 стихов. Переводчик пишет: «Перевод эквиритмичен — русский силлабический 11-сложник, соответствующий польскому, с обязательной женской цезурой после 5-го слога в каждом стихе» [Илюшин 1976: 88]. Но в действительности цезура нарушается в 20 % всех строк — *И слез не льешь? Но что ж тогда их выжмет?* — так что перед нами не цезурованный ритм полустиший, а связный ритм цельного стиха.

Результаты обследования вынесены в табл. 7; здесь же — и теоретически рассчитанные четыре модели русского 11-сложника.

Из таблицы видно: (В)-модель, самая характерная для итальянского стиха, не воспроизведена в русских имитациях ни разу: специфика этого полуямбического ритма так и осталась не расслышана. По (А)-модели, чисто-силлабической, построен перевод С. Соловьева из «Валленрода»: ударения ровно распределяются по всем слогам, слегка учащаясь (по сравнению с вероятностью) только на 1-м, 4-м и 7-м слогах; кажется, что, отталкиваясь от ритма 5-стопного ямба, поэт невольно впадает в ритм 4-стопного дактиля. По Б-модели построен перевод из Бялика; при этом переводчик обнаружил превосходный слух, уловивши тенденцию дальнейшей эволюции итальянского стиха к усилению ямбичности во втором полустишии и к ослаблению в первом: во втором полустишии у него ударность четных слогов выше, а нечетных ниже, чем в модели, в первом полустишии — наоборот. Поэтому, если кривая нечетных ударений напоминает у него (Б)-ритм Данте, то кривая четных ударений еще больше напоминает (В)-ритм Д’Аннунцио. Наконец, переводы А. Илюшина из Данте и Мицкевича (ритм их совершенно тождественный) тоже построены по (Б)-модели, но в рамках ее обнаруживают тенденцию прямо противоположную: резкое усиление ямбичности в первом полустишии (в частности, полный отказ от стихов «а майоре» и соответственно от нечетных ритмов в них) и резкое ослабление ямбичности во втором полустишии (в частности, немыслимое в итальянском стихе преобладание 7-го слога над 6-м и 8-м). Откуда взялась такая тенденция, легко понять из той же таблицы: ритм А. Илюшина ближай-

шим образом повторяет (и даже усиливает) ритм Мицкевича с его характерной для польской силлабики ударной константой на 4-м слоге и равноправием четного и нечетного ритмов во втором полустишии (...6–8–10 и ...7–10). Так происходит неожиданная подмена имитации итальянской силлабики имитацией польской силлабики: для русского слуха (за триста лет отвыкшего от силлабического стиха) они смешиваются.

Таблица 7

Профиль ударности русского стиха (%)

	Ударения на слогах										*Показатель ямбичности*
	I	*II*	*III*	*IV*	*V*	*VI*	*VII*	*VIII*	*IX*	*X*	
Модель (А)	41	41	41	29	31	43	35	28	–	100	35–37 = –2
Модель (Б)	33	43	21	55	–	62	22	28	–	100	48–19 = 28
Модель (В)	32	42	27	42	–	80	–	37	–	100	50–15 = 35
Модель (Г)	–	84	–	52	–	70	–	43	–	100	62–0 = 62
«Свиток...»	32,7	31,9	34,0	50,8	–	78,9	15,7	33,3	–	100	49–21 = 28
«Уголино»	14,0	75,0	2,0	90,5	10,5	39,0	53,5	29,5	–	100	59–20 = 39
«Валленрод»	41,5	28,5	36,9	39,2	33,8	29,2	46,9	24,6	–	100	30–40 = –10
«Уголино» Мицкевича:											
перевод	34,5	65,0	4,0	99,0	3,0	37,5	50,5	36,5	–	100	60–23 = 37
оригинал	55,0	51,0	4,0	98,0	2,0	42,0	45,0	43,0	5,0	100	59–27 = 32

Разница ритма в наших образцах так отчетлива, что ее можно уловить простым сопоставлением.

Перевод из «Конрада Валленрода» (модель (А): ямбичность ослаблена в обоих полустишиях):

С Мариенбургской башни зазвонили, 4-6-10
Пушки гремят, барабаны забили: 1-4-7-10
День торжества для рати крестоносной, 1-4-6-10
Множество комтуров в град поспешает, 1-4-7-10
Встал в капитуле шум многоголосный, 1-3-6-10
И, к духу святому воззвавши, судят 2-5-8-10
О том, на чьих персях крест засияет, 2-5-7-10
В чьи руки меч великий вложен будет... 2-4-6-8-10

Перевод из «Свитка о пламени» (модель (Б), ямбичность ослаблена преимущественно в первом полустишии):

Всю ночь оно пылало, воздымая 2-4-6-10
ввысь над горою храма языки 1-4-6-10

огня. С высот опаленного неба 2-4-7-10
брызгали звезды ливнем искрометным 1-4-6-10
на земь. Или господь свой трон небесный 1-6-8-10
и свой венец вдребезги раздробил? 2-4-5-10
Обрывки красных туч, перегруженных 2-4-6-10
кровью с огнем, скиталися в просторах 1-4-6-10
ночи, неся по далеким горам 1-4-7-10
скорбную весть о гневе бога мщений... 1-4-6-8-10

Перевод из Данте (модель (Б), ямбичность ослаблена преимущественно во втором полустишии):

Подняв уста от чудовищной яди, 2-4-7-10
Свирепый грешник утер их власами 2-4-7-10
Главы, чей череп изглодан был сзади, 2-4-7-10
И молвил: «Хочешь былыми скорбями 2-4-7-10
Сдавить мне сердце, чтоб несло их бремя 2-4-8-10
Прежде, чем горе выскажу словами? 1-4-6-10
Что ж, если повесть прорастет, как семя, 1-4-8-10
Бесславьем ему, грызомому мною,— 2-5-7-10 (!)
И речь услышишь и плач в то же время... 2-4-7-10

Скудость этого материала по русскому стиху не делает его менее интересным. Эксперименты такого рода имеют не только теоретическую, но и практическую важность — прежде всего для переводчиков. Сейчас русский 5-стопный ямб используется как эквивалент и для английского и для чешского ямба, и для французского и для итальянского силлабического стиха,— а они очень различны. Конечно, нет нужды делать эквиметрию предметом культа; но обогащать разнообразие стиховых средств, чтобы не смешивать самые разные поэтические интонации и стили в одном обезличенном размере, для переводчиков (и не только для переводчиков) очень существенно. В последние годы все чаще раздаются выступления против сглаженных переводов, и в частности против сглаженных ритмов [см. Илюшин 1971]; учащаются эксперименты по передаче славянской силлабики; не меньшее право на внимание имеют и эксперименты по передаче романской силлабики.

Выводы.

1. Итальянский 11-сложник не есть чисто силлабический стих: по ограничениям, налагаемым на отбор ритмических вариантов, он вдвое ближе к силлаботонике, чем к силлабике.

2. В раннем стихе (до XVII в.) силлабо-тонических ограничений меньше, в позднем — больше.

3. Поэты в своей практике стремятся уравновесить тенденции к силлабо-тонической строгости и к силлабическому разнообразию: в раннем стихе они

усиливают его потенциальный силлаботонизм, в позднем — наоборот, притормаживают.

4. Тенденция к силлаботонизму реализуется прежде всего во втором полустишии, противоположная тенденция — в первом полустишии.

5. Различные сочетания этих тенденций дают четыре типа ритма итальянского 11-сложника: исходный, переходный, конечный и (самый силлабо-тоничный) парадоксальный.

6. Испанский стих перенял ритмику итальянского 11-сложника в ее поздней форме и переработал ее в 5-й, сглаженный тип.

7. Русский стих показывает полную возможность передачи ритмов итальянской силлабики в различной степени приближения.

РУССКАЯ СИЛЛАБИКА И ФРАНЦУЗСКАЯ СИЛЛАБОТОНИКА

Во всем многообразном взаимодействии французской и русской поэзии был один аспект, где их взаимовлияние было минимальным. Это метрика. Французский классический стих — это силлабика, счет по слогам; русский классический стих — это силлаботоника, счет по стопам. Силлабика вполне осуществима в русском стихосложении и реально существовала в нем в XVII—XVIII вв. Силлаботоника тоже вполне осуществима во французском стихе, она начинала складываться в самых первых французских 8-сложниках X в. («Страсти Христовы», «Житие св. Леже»), а потом возникала в стихах, которые писали по-французски иностранцы: в XIV в. англичанин Джон Гоуэр, в XIX в. фламандец Адриан ван Ассельт, в XX в. русская Марина Цветаева. Но только иностранцы, а не французы. Французскому слуху стопный ритм казался слишком однообразен и монотонен, а русскому слуху силлабический ритм казался слишком беспорядочен и хаотичен. Русские поэты учились у французов жанрам, стилям, чему угодно, но только не ритмам. Это объяснимо: как ни велик был престиж французской поэзии в России, еще выше был престиж античной поэзии, а античная метрика была стопная. Русские и немецкие стопы строились иначе, чем античные, но все же были стопами, и писавшие ими поэты чувствовали себя вправе смотреть на бесстопных французов свысока. В воспоминаниях графа В. Соллогуба, младшего современника Пушкина, есть забавный эпизод. Соллогуб познакомился (кажется, на курорте) со случайным французским соседом, тот оказался светским стихотворцем-любителем, писавшим, понятно, французской силлабикой. Соллогуб от нечего делать стал его учить писать настоящие, правильные стихи, по-видимому ямбами и хореями. Тот был в восторге, благодарил, но как только они разъехались и француз остался предоставлен самому себе, он опять стал писать неправильно, силлабически; Соллогуб был очень недоволен.

Эта взаимонепроницаемость поколебалась в начале XX в. Русские поэты стали писать не только силлабо-тонические стихи, а и более свободные, стали сознательнее воспринимать ритм французского стиха, стали позволять себе единичные эксперименты по его воссозданию в русском стихе.

Гумилев в декларации акмеизма («Наследие символизма и акмеизм», 1913), провозгласив ориентацию нового направления на «романский дух», поспешил объявить: «акмеисты стремятся разбивать оковы метра... и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения». По-видимому, он имел в виду одно единственное стихотворение: свой перевод из Теофиля Готье, «Au borde de la mer»: *La lune de ses mains distraites / A laissé choir, du haut de l'air / Son grand eventail de palettes / Sur le bleu tapis de*

la mer — Уронила луна из ручек — / Так рассеянна до сих пор — / Веер самых розовых тучек / На морской голубой ковер и т. д.

На первый взгляд, это действительно кажется размером подлинника: *Sur le bleu tapis de la mer — На морской голубой ковер*. Но если присмотреться, это не так. Французский силлабический 8-сложник свободно сочетает строки трех ритмов: ямбические (*La lune de ses mains distraites*), амфибрахические (*Et tend son beaux bras argente*) и дольниковые (*Sur le bleu tapis de la mer*). Так вот, Гумилев для своего перевода выбирает только дольниковые ритмы, смешивать их с ямбическими и амфибрахическими он себе не позволяет, это для него хаос. По существу это такой же условный, не эквиритмический перевод французского 8-сложника, как и у старых поэтов: обычно его условно переводили только ямбическими ритмами, а Гумилев переводит только дольниками. Выбивается из ритма только стих 10 — *Луна, я б<ы> прыгнул в поток*: он короче других на один слог, вероятно в нем была опечатка.

Ближе подошел к передаче силлабического ритма Валерий Брюсов, но только в одном экспериментальном стихотворении: «Вечер после свиданья», из сборника «Опыты по метрике и ритмике...» Характерно, что он выбрал для него не 8-сложник, а 6-сложник: чем чаще членение на строки, тем легче слуху на него опереться и тем больше он может допустить разнообразия ритма внутри строк, не сливающегося в хаос. В 6-сложнике тоже возможны строки трех ритмов: *я*(мбические), *а*(напестические) и *д*(ольниковые). И Брюсов, действительно, совмещает их в одном стихотворении:

Вода едва качает (*Я*)
Абрисы темных ив (*Д*);
День, убывая, тает (*Д*);
Свет вечерний пуглив (*Д*).
Словно лестницей длинной (*А*),
За ступенью ступень (*А*),
Лишь дрожа беспричинно (*А*)
Идет ночная тень (*Я*).
Вот воцарились всюду (*Д*)
Тишина, темнота (*А*);
Верит невольно чуду (*Д*),
Опьянена, мечта (*Я*). и т. д.

Это вправду силлабика, но сочинялась она, по-видимому, из головы, без прислушивания к французским образцам: во французской поэзии, мы знаем, 6-сложник был малоупотребительным размером, обычно в песенках. Когда же Брюсов и его современники переводили французские стихи всерьез, то они, как и их предшественники, пользовались традиционными условными ямбами и хореями. Результаты иногда получались катастрофические: например, при переводе Верлена «L'art poetique». Все знают, стихотворение это в порядке вызова написано непривычным 9-сложником, и его как бы шатающийся ритм прямо декларируется в первых же строках: *De la musique — avant toute chose, / Et pour cela — prefere rimpair, / Plus vague et plus — soluble dans l'air, / Sans rien en lui — qui peze ou qui pose...* Оба русских классических перевода, невзирая на это, сделаны твердым традиционным 4-ст. ямбом: Брюсов: *О музыке на первом месте! Предпочитай размер такой, Что зыбок, растворим, и вместе Не давит строгой полнотой*; Пастернак: *За музыкою только дело. Итак, не размеряй пути. Почти бесплотность предпочти Всему, что слишком плоть и тело.* Технический термин *rimpair* у обоих исчезает начисто, а декларация зыбкости и бесплотности обессмысливается полновесным ямбом. Я подозреваю, что оба поэта даже не расслышали 9-сложный ритм Верлена, прочли первую строчку без e-muet как 4-ст. ямб, *De la / musiqu / avant / tout-chose*, а дальше уж и не прислушивались. Единственный до последнего времени русский переводчик, который передал аномальный ритм этого стихотворения (дольником) был Георгий Шенгели — и характерно, что его перевод был напечатан лишь через много лет после его смерти.

На попытках передать по-русски французский 10-сложник я останавливаться не буду. Их было две, обе — на материале «Песни о Роланде». Одна более педантическая, с соблюдением цезуры и всех пропорций ритмических вариаций: это полный перевод, выпущенный в 1934 г. филологом Б. И. Ярхо и бурно осужденный советской критикой; другая более вольная, без соблюдения цезуры: это перевод нескольких отрывков, сделанный О. Мандельштамом, но отвергнутый издателями и напечатанный лишь сравнительно недавно. Силлабическим экспериментам в России упорно не везло.

Наконец, попытка воссоздать по-русски ритм главного из французских силлабических размеров, 12-сложника, принадлежит С. В. Шервинскому, всем известному переводчику — он переводил и Ронсара, и Расина, и Бодлера, и, конечно, звучание французского александрийского стиха было у него на слуху. Но по-русски он воспроизвел его не в переводе, а в своих оригинальных стихах — цикл «Стихи об Италии» (ок. 500 строк, 1914—1920 гг., напечатано в 1924 г.). В предисловии говорится, что стихи написаны «в ямбико-анапестическом метре с весьма вольными заменами, приближающемся к 12-сложному французскому стиху, особенно в его классической традиции». Действительно, французский 12-сложник, как известно, это два 6-сложных полустишия, каждое из которых может иметь два ритма: ямбический, *Je pars, cher Theramene*, и анапестический, *Le dessein en est pris*; остальные ритмы редки и воспринимаются как их варианты. Так строит и Шервинский свои «Стихи об Италии»:

Однажды, обратясь к Понтэ дэи Соспири (*Я*+*А*),
Я склонился на мост, чей влажный парапет (*А*+*Я*)
Стал блестящим от рук за четыреста лет (*А*+*А*),
И за спиной моей волна лагунной шири (*Я*+*Я*)
Плескалась тихо... Миг тот черный помню я (*Я*+*Я*),
В Венеции, где мы так редко брови хмурим!.. (*Я*+*Я*)
Исполняя закон, зеленая ладья (*А*+*Я*)
В этот миг подплыла ко входу древних тюрем (*А*+*Я*),
И на лодке сидел меж сабель наголо (*А*+*Я*)
Преступник в кандалах, большой, красноволосый (*Я*+*Я*)...

Во французском стихе анапестические полустишия реже, чем ямбические, составляют треть с небольшим; в русском у Шервинского — еще реже, составляют около четверти. Это уступка русским привычкам: традиционно в России александрийский стих переводился единообразным 6-ст. ямбом. Таким образом, Шервинский считал, что отклонений в четверти строк достаточно, чтобы читатель почувствовал, что они являются не исключением, не аномальным ритмическим курсивом, а нормой ритмического разнообразия этой формы стиха. По-видимому, это близко к истине (например, порог между расшатанным анапестом и дольником в русской поэзии тоже проходит приблизительно на таком же проценте отклонений). Но замечательно, что сам Шервинский счел свой опыт русской силлабики неудавшимся. Когда он через 60 лет, в 1984 г. перепечатал несколько стихотворений этого цикла, то переработал их, выровняв ритм в правильный ямб: *Облокотился я — прохладный парапет / Зеркальным стал от рук за триста с лишним лет... Все совершилось вдруг: зеленая ладья / Бесшумно подплыла ко своду древних тюрем, / А на ладье сидел...* Шервинский тогда сказал мне: «Я только ради вас одно стихотворение оставил без переработки», — но в конце концов и это стихотворение было исключено, и читателю 1984 г. были предложены только правильные ямбы.

Другие столь же редкие опыты новой русской силлабики, по итальянским, польским и испанским образцам (вплоть до недавнего перевода «Божественной комедии» А. А. Илюшина, где русский 11-сложник парадоксальным образом воспроизводил не итальянский, а скорее польский ритм), точно так же или остались незамечены, или были раскритикованы.

Что касается попыток в противоположном направлении, опытов французской силлаботоники по русскому образцу, то один пример здесь общеизвестен: это переводы М. Цветаевой из Пушкина к пушкинскому юбилею 1937 г., их опубликовал и о них писал Е. Г. Эткинд. И общеизвестно, что они были категорически отвергнуты французскими издателями — конечно, главным образом именно из-за монотонного на французский слух силлаботонического ритма. Другой пример — автоперевод Цветаевой же ее поэмы «Молодец», тоже отвергнутый издателями и опубликованный лишь недавно. Он эквиритмичен, но русские размеры в нем необычно расшатаны по сравнению с традиционной силлаботоникой, а французские необычно силлаботонизированы по сравнению с традиционной силлабикой — происходит любопытная конвергенция силлабического и силлабо-тонического стихосложения.

Подробно, с подсчетами, я об этом уже писал в статье «Русский “Молодец” и французский “Молодец”» [Гаспаров 1997, II: 267—278] и останавливаться на этом сейчас не буду.

Третий опыт интереснее, потому что ближе к нашим дням. В промежутке была деятельность Е. Г. Эткинда и его переводческой школы: это очень важно. Эткинд открыто декларировал свою заботу о передаче силлабо-тонического ритма, поэтому его эксперименты были замечены критикой (и, конечно,

не одобрены). Но я приведу примеры из экспериментов, которые не декларировались и поэтому остались не замечены. Это переводы М. Окутюрье из О. Мандельштама; он переводил также и Б. Пастернака. Когда я в первый раз увидел поэму Пастернака «Спекторский», переведенную правильным французским 5-ст. ямбом, я заволновался и написал М. Окутюрье письмо с вопросом: а как отнеслась к этому эксперименту критика? Он ответил: а никак, потому что никто этого не заметил. Нынешнее господство верлибра отучило слух различать оттенки внутреннего ритма стихов: при Цветаевой французская силлаботоника вызвала скандал, а в наши дни осталась незамеченной и мирно попала в печать. Спасибо верлибру хотя бы за это.

Последняя известная мне работа Окутюрье — перевод сборника О. Мандельштама «Tristia». Там стихи разных силлабо-тонических размеров, и переведены они с разной степенью строгости. Интересно посмотреть, в какой мере этой новаторской силлаботонике приходится преодолевать сопротивление французской традиции. В европейском стиховом сознании силлабический 7-сложник ассоциировался с силлабо-тоническим 4-ст. хореем, 8-сложник — с 4-ст. ямбом, 10-сложник — с 5-ст. ямбом, 12-сложник — с 6-ст. ямбом. Понятно, что при попытке внедрить во французский стих правильный 4-ст. ямб этому будут сопротивляться привычки к силлабическому 8-сложнику и т. д. — привычки как читателей, так и самого стихотворца. И действительно, мы видим, что чем крепче укоренен силлабический аналог силлабо-тонического размера во французской традиции, тем больших уступок он требует от новатора.

Строже всего соблюдается силлабо-тонический метр у Окутюрье в анапестических размерах: 100 % выдержанности, ни одного нарушения. Это потому, что ни один из них не имел традиционных аналогов в силлабике; таких длинных размеров, как 5-стопники, в силлабическом стихе вообще не было.

5-ст. анапест:

Les guerriers Acheens dans le noir vont greant leur coursier,
Et mordantes les dents de leurs scies dans les murs se ramponnent.
Le tumulte asseche de mon sang, rien ne peut l’apaiser,
Et pour toi je ne sais ni de nom ni de son ni de forme...

(*Ахейские мужи во тьме снаряжают коня, Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко, Никак не уляжется крови сухая возня, И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка.* Почему русский 5-ст. амфибрахий переведен французским 5-ст. анапестом, мы скажем далее.)

3-ст. анапест:

Dans la nuit attiedi(e) quand s’apaise
Le forum enfievre de Moscou,
Les theatres aux gueules beantes
Restitu(ent) aux paves leur cohu(e)...

12 — 6752

(*Когда в теплой ночи замирает Лихорадочный форум Москвы, И театров широкие зевы Возвращают толпу площадям...* Здесь аналогом мог бы быть 9-сложник, верленовский *l'impair*, но мы знаем, что он был совершенно неупотребителен.)

Первое ослабление силлабо-тонической строгости происходит в хореических размерах: в 4-ст. хореях — 85 % выдержанности, 15 % нарушений (в примере отмечено значком *):

Je vois Tiflis la bossue,*
Et j'entends ses sazandars,
Sur le pont c'est la cohue
Le tapis diapre des rues,
La Koura qui coule en bas…

(*Мне Тифлис горбатый снится, Сазандарей стон звенит, На мосту народ толпится, Вся ковровая столица, А внизу Кура шумит...*)

Во французской силлабике был аналог 4-ст. хорею — 7-сложник легких жанров, в нем тоже были строки, укладывавшиеся в хорей, но их было 45 %, а отклонений от хорея — 55 %: разница в ритме весьма ощутимая. В другом хореическом размере, 5-ст. хорее (одно маленькое стихотворение) процент отклонений тот же, — 15 %. А в третьем хореическом размере, вольном (неравностопном) хорее, процент нарушений еще того меньше, только 5 %, — потому что он начисто не имел аналогов в силлабической традиции:

Scene, doux mirage qui chatoie,
Choeur leger des ombres.
Melpomene d'un rideau de soie
Tend les vitres de son temple...

(По-русски — чередование 5-ст. и 4-ст. хореев: *Чуть мерцает призрачная сцена, Хоры слабые теней, Захлестнула шелком Мельпомена Окна храмины своей...*)

Это средние цифры, для отдельных стихотворений они колеблются: в 4-ст. хорее от 8 до 25 % (среднее — 15 %), в вольном хорее от 0 до 18 % (среднее — 5 %), но в целом они показательны.

Второе ослабление силлабо-тонической строгости — в 4-ст. ямбах: 75 % выдержанности, 25 % нарушений (колебания по отдельным стихотворениям — от 5 до 35 % нарушений):

Paix, ce mot desormais banni*
Au seuil d'une ere qu'on malmene,
Flambeau au fond d'une caverne
Air des sommets, ether beni...

(*Отверженное слово «мир» В начале оскорбленной эры, — Светильник в глубине пещеры И воздух горних стран — эфир...*)

Этому размеру приходится бороться со своим аналогом, силлабическим 8-сложником: в нем процент строк, укладывающихся в ямб (как в 7-сложнике — в хорей) был тоже 45 %, а отклонений — 55 %. Но 8-сложник гораздо больше был распространен во французской классике, чем 7-сложник, он был одним из главных ее размеров, поэтому он навязывал ямбу свои неямбические привычки энергичнее, поэтому процент нарушений во французском ямбе по сравнению с хореем повышается с 15 до 25 %.

Третье ослабление силлабо-тонической строгости — в 5-ст. ямбах: 65 % выдержанности, 35 % нарушений (колебания по отдельным стихотворениям — от чистого ямба в переводе *Мне холодно...* до 60 % нарушений в переводе *Возьми на радость...*). Этот размер борется со своим аналогом, силлабическим 10-сложником. В 10-сложнике процент строк, укладывающихся в ямб такой же, как в 8-сложнике, 45 %, а отклонений — 55 %, во французской классической поэзии он употребителен меньше, чем 8-сложник, поэтому, казалось бы, должен слабее сопротивляться силлабо-тоническим новациям. Но, видимо, ему на помощь приходит расширение пространства стиха: на протяжении 8 слогов строгость силлабо-тонического ямба еще не успевает надоесть французскому слуху, а на протяжении 10 слогов уже начинает надоедать. Поэтому процент нарушений во французском 5-ст. ямбе по сравнению с 4-ст. ямбом повышается с 25 до 35 %:

Entoure(e) de collines, tu devales*
En troupeau de moutons de la montagne*
Et l'eclat de ta pierre rose et blanche*
Dans ton air sec et transparent scintille.
Felouques de forbans qui se balancent,
Pavots des drapeaux turcs flambant en rade...

(*Окружена высокими холмами, Овечьим стадом ты с горы сбегаешь И розовыми, белыми камнями В сухом прозрачном воздухе сверкаешь. Качаются разбойничьи фелюги, Горят в порту турецких флагов маки...* В классическом французском 10-сложнике была цезура после 4-го слога, в экспериментальном 5-ст. ямбе ее нет.)

Наконец, четвертое ослабление силлабо-тонической строгости — в 6-ст. ямбах: только 35 % выдержанности, целых 65 % нарушений (колебания по отдельным стихотворениям — от 45 % до 80 % нарушений). Нарушений больше, чем правильных ямбов: можно сказать, что переводчик складывает оружие, перестает бороться за

ямб и подчиняется ритму силлабической традиции. Это можно понять: силлабический аналог 6-ст. ямба — это 12-сложник, главный размер французской классической поэзии, пересилить его мощное сопротивление очень трудно; строка в нем длинная, и строгий ямбический ритм, выдерживаемый на протяжении 12 слогов, видимо, надоедлив для французского слуха до полной непереносимости. Поэтому в переводах мандельштамовских 6-ст. ямбов М. Окутюрье полностью переходит на его условный аналог, традиционный силлабический 12-сложник:

Je ne sais plus le mot que j'avais sur les levres.
L'hirondelle aveuglee aux ailes raccourci(es)*
Reviendra pour jouer dans le palais des ombres*
La nocturne chanson se chante dans l'oubli...*

(*Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется, На крыльях срезанных, с прозрачными играть. В беспамятстве ночная песнь поется...* Звездочками отмечены полустишия, не укладывающиеся в ямбический ритм. Традиционная в 12-сложнике цезура после 6-го слога сохраняется.)

Самое большее, что можно отметить: 12-сложные строки, укладывающиеся в ямбический ритм, в классическом французском александрийском стихе составляют 25 %, а у Окутюрье все-таки 35 %; 6-сложные полустишия, не укладывающиеся в ямбический ритм, в классическом стихе составляют 45—50 %, а у Окутюрье все-таки 40 %. Но когда у него появляются такие же 6-сложия не в качестве полустиший, а в качестве целых строк — в переводе 3-ст. ямба Мандельштама, «Я наравне с другими...» — то процент ямбичности в них резко повышается, не 40 %, а 80 %:

Fini(e) ma jalousie,
Mais je te veux pourtant,
Moi-meme je me porte,
Vicnime a son bourreau...

— в короткой строчке переводчик может позволить себе более единообразный ритм, а в полустишии длинной строчки не может, боясь монотонности. Когда-то Тредиаковский, внедряя силлаботонику в русскую силлабику, считал, что упорядочить ритмом нужно прежде всего длинные размеры, а в коротких размерах строки и без того уследимы и соизмеримы просто на слух. Сейчас М. Окутюрье, внедряя силлаботонику во французскую силлабику, наоборот, считает нужным приучить французский слух к ритму сперва на коротких размерах, а потом уже можно будет перейти и к длинным. Молодую русскую поэзию силлаботоника могла завоевывать штурмом, многовековую французскую приходится силлаботонизировать медленной блокадой.

Таким образом, мера уступок нововводимого силлабо-тонического ритма традиционному силлабическому определяется, во-первых, употребительностью

аналогичного силлабического размера (чем он крепче укоренен в традиции, тем больших уступок требует), и во-вторых, длиной этого размера (в коротких размерах требуется меньше уступок, в длинных, из страха перед монотонностью, — больше).

Может быть, есть и третий фактор: чем больше зачин размера соответствует ритмическому словарю французского языка, тем легче этот размер силлаботонизируется, тем меньше нуждается в уступках силлабике. В русском языке средняя длина безударного зачина фонетических слов — 1,1 слога, во французском — 1,7 слога, в полтора раза больше. Это значит, что русскому языку больше соответствуют силлабические размеры с односложным безударным зачином, как ямб, а французскому языку — с двухсложным безударным зачином, как анапест или (при пропуске первого ударения) хорей. И действительно, мы видели, что французские анапесты у М. Окутюрье строятся вовсе без нарушений метра, а хореи — с минимумом нарушений. По той же причине М. Окутюрье удлиняет анакрусу в трехсложных размерах: переводит анапестом написанные амфибрахием стихотворения «За то, что я руки твои...» и «Когда городская выходит на стогны луна...»

Спрашивается, каковы перспективы? Две тысячи лет истории европейского стиха показывают, что в нем на всех языках чередуются эпохи более строгого ритма и более слабого ритма. Мы живем в эпоху самого слабого ритма: царит верлибр. Ясно, что за этим последует эпоха более строгих ритмов — но вряд ли тех же самых, какие были до верлибра. В английской поэзии авангардисты, начиная с Одена, пробовали упорядочить верлибр в силлабический стих, которого в Англии никогда не было. Аналогично во французской поэзии на смену верлибру может прийти силлабо-тонический или чисто тонический стих, которых во Франции никогда не было. Если так случится, то, наверное, не пропадет труд и тех экспериментов, о которых шла наша речь, от Дж. Гоуэра до М. Окутюрье.

Приложение

Правильность силлабо-тонического ритма во французских переводах М. Окутюрье из О. Мандельштама

(*O. Mandelstam.* Tristia / Present., trad, et notes M. Aucouturier. P., 1994)

Размер	*Примеры*	*Число и % нарушений*
Трехсложные размеры:		
	Когда в теплой ночи... — 3-ст. анапест	
	Золотистого меда струя... — 5-ст. анапест	
	Сестры — тяжесть и нежность... — то же	
	За то, что я руки твои... — то же	
	Когда городская выходит... — то же	
		Всего: 0 нарушений на 84 стр.

Размер	*Примеры*	*Число и % нарушений*
4-ст. хорей (число нарушений от числа строк):		
	Мне Тифлис горбатый снится...	2 /25 = 8 %
	Что поют часы-кузнечик...	2/16 = 12 %
	Будет в каменной Трезене...	2/14 = 15 %
	Эта ночь непоправима...	4/16 = 25 %
		Всего: 10 нарушений на 71 стр. = 15 %
5-ст. хорей:		
75.	*Собирались эллины войною...*	2/12 = 15 %
Вольный хорей:		
	Чуть мерцает призрачная сцена...	0/32 = 0 %
	В Петербурге мы сойдемся снова...	1/34 = 3 %
	«Веницейская жизнь»	5/28 = 18 %
		Всего: 6 нарушений на 94 стр. = 6 %
3-ст. ямб:		
	Я наравне с другими...	6/32 = 20 %
4-ст. ямб:		
	«Меганом»	2/32 = 6 %
	Не веря воскресенья чуду...	5/31 = 15 %
	Мне жалко, что теперь зима...	8/32 = 25 %
	«Silentium»	5/16 = 30 %
	Вернись в смесительное лоно...	5/16 = 30 %
	«Зверинец»	15/48 = 30 %
	О *этот воздух, смутой пьяный...*	7/20 = 35 %
	Твое чудесное произношенье...	6/16 = 35 %
		Всего: 53 нарушения на 211 стр. = 25 %
5-ст. ямб:		
	Мне холодно. Прозрачная весна...	0/10 = 0 %
	Я потеряла нежную камею...	3/12 = 25 %
	«Tristia»	9/32 = 30 %
	«Черепаха»	9/31 = 30 %
	«Феодосия»	18/40 = 45 %
	Возьми на радость...	9/15 = 60 %
		Всего: 48 нарушений на 130 стр. = 35 %
6-ст. ямб (по полустишиям) и по строкам:		
	Когда Психея-жизнь...	(8/30 = 25 %) 6/15 = 40 %
	В разноголосице...	(14/32 = 45 %) 10/16 = 60 %
	В хрустальном омуте...	(14/30 = 45 %) 10/15 = 65 %
	«Ласточка»	(18/46 = 40 %) 15/23 = 65 %
	«Соломинка»	(23/58 = 40 %) 19/29 = 65 %
	«Notre Dame»	(12/32 = 40 %) 11/16 =70 %
	В тот вечер не гудел..	(11/20 = 55 %) 7/10 = 70 %
	Среди священников...	(12/22 = 55 %) 9/11 = 80 %
		Всего: 112 нарушений на 270 полустиший = 40 %
		87 нарушений на 135 стр. = 65 %

А. Н. КОЛМОГОРОВ В РУССКОМ СТИХОВЕДЕНИИ

В истории поэзии на всех известных языках чередуются эпохи большей свободы и большей строгости. Стих как будто колеблется между двумя стремлениями: возможно больше уподобиться естественной прозе и возможно больше ей противопоставиться. Одни словосочетания естественной прозы допускаются в стихе, другие не допускаются как недостаточно ритмические; стих как будто стремится, чтобы таких запретов было то меньше, то больше. Через такое волнообразное развитие прошел и русский стих — от очень свободного досиллабического стихосложения к более строгому силлабическому, потом к еще более строгому силлабо-тоническому, а потом опять к более свободному чисто тоническому. Сейчас в русском стихе сосуществуют две системы стихосложения, более традиционная силлаботоника и более новаторская тоника.

Развитие стиховедения идет параллельно развитию стиха. Особенно деятельно оно бывает на переломах, когда стихосложение переходит от большей свободы к большей строгости или наоборот. Здесь поэзия как бы задумывается о направлении и смысле собственного пути — осознает, с чем она расстается и к чему стремится. В истории русской литературы было два таких момента — в VIII в. на переходе от силлабики к силлаботонике и в XX в. на переходе от силлаботоники к тонике. Первый момент ознаменовался программными трактатами В. Тредиаковского, М. Ломоносова, А. Кантемира: о том, какой должна быть (или не должна быть) наступающая силлаботоника. Второй момент нашел отражение в ретроспективных исследованиях: о том, какой была отступающая силлаботоника, какими средствами она располагала и все ли эти средства использованы в полной мере. Это была тема работ А. Белого, Б. Томашевского, Г. Шенгели, В. Жирмунского, К. Тарановского и А. Н. Колмогорова.

Классическая силлаботоника мерила стих стопами: стихотворная строка — это последовательность однородных стоп, 4-ст. ямб — это 4 одинаковые стопы ямба. Но в начале XX века стали появляться стихи, не укладывающиеся в однородные стопы — прежде всего, дольники: *Вхожу я в темные храмы, Совершаю бедный обряд. Там жду я Прекрасной Дамы В мерцаньи красных лампад...* Было ясно, что это не привычная силлаботоника, но было ясно и то, что это все-таки стихи, и даже благозвучные. На чем же держится их благозвучие, если не на последовательности однородных стоп? Отвечая на этот вопрос, поэты и стиховеды вспомнили о двух очень старых понятиях, которые до сих пор обычно смешивались, а теперь их стало возможно и удобно различить. Это понятия «метр» и «ритм». И в античном, и в европейском, и в русском стиховедении они означали приблизительно одно и то же — мерность, мерное течение стихотворной речи.

Теперь в этих терминах стало ощущаться различие: «метр» — это мерность более строгая, а «ритм» — более широкая и расплывчатая. В традиционных силлабо-тонических стихах был не только ритм, но и метр — в новых есть ритм, но нет метра.

Однако если в старых стихах были и метр, и ритм, то как они друг с другом сосуществовали — метр, носитель единообразия, и ритм, носитель разнообразия, того разнообразия, художественность которого стала так ощутима на опыте новых стихов, вроде *Вхожу я в темные храмы*? Задумываясь над этим, поэты и стиховеды впервые всмотрелись не в то, чем стихи, написанные 4-ст. ямбом, похожи друг на друга, а в то, чем они непохожи друг на друга, и увидели новое и неожиданное. Главным событием стало открытие Андрея Белого — гениального мистического поэта с естественнонаучным образованием. В 1908—1909 гг., мучительно стараясь найти новое звучание для своих собственных 4-ст. ямбов, он стал присматриваться к 4-ст. ямбам русских классиков и, по естественнической памяти, подошел к их строению с подсчетами. До сих пор подсчеты в стиховедении применялись только к словесности, непосредственно не ощутимой, древней и средневековой, а к живой поэзии нового времени статистика была применена впервые. Это стало откровением. 1910 год, когда вышла книга Белого «Символизм» с несколькими статьями о строении русского 4-ст. ямба, стал началом эпохи точных методов в истории стиховедения.

Что подсчитывал Белый? В учебниках говорилось (и часто говорится до сих пор): ямб — это метр, в котором четные слоги ударны, а нечетные безударны. Но достаточно взглянуть на любое ямбическое стихотворение, чтобы увидеть: сплошь и рядом ударения на четных слогах оказываются пропущенными, а на нечетных появляются неожиданные «сверхсхемные»: ***Швед***, *русский, колет, рубит, режет*, ***Бой*** *барабанный, клики, скрежет*... Сверхсхемные ударения возникают сравнительно нечасто, но пропуски ударений — на каждом шагу. Вот эти пропуски ударений и стал размечать и подсчитывать Белый в строчках 4-ст. ямба. Изумленный их обилием и пестрым разнообразием их расположения, он объявил: метр — это мертвая схема строения стиха в целом, а ритм, совокупность отступлений от метра, — это его живая жизнь, реальное расположение ударностей и безударностей в каждой конкретной строке. Так, с некоторым смягчением выражений, стало понимать метр и ритм все последующее стиховедение. Однако самые интересные проблемы возникли не на этих полюсах строения стиха, а в промежутке — там, где конкретное разнообразие ритма уже складывалось в статистически устойчивые тенденции, но еще не окостенело в нормативный метр. Проблем было две: историческая и теоретическая.

Историческую проблему поставил сам Белый. Он подсчитал ритм ударений в 4-ст. ямбе у 27 русских поэтов, от Ломоносова до Городецкого, и оказалось, что ритм этот меняется: поэты XVIII в. предпочитали пропускать в нем ударения на II и III стопах: *Изво**ли**ла Елисавет* (рамочный, или «провисающий», ритм), а поэты XIX в. — на I и III стопах ***Адми**рал**тейская*** *игла* (альтернирующий ритм).

Между единым отвлеченным метром всего 4-ст. ямба и предельно индивидуальным ритмом каждой 4-ст. строки обнаружилось промежуточное явление — ритм такой-то эпохи, ритм такого-то поэта, ритм такого-то стихотворения. Оно требовало особого названия, но так и не получило его: его называли «ритмический импульс» (Б. Томашевский), «ритмическая тенденция» (К. Тарановский) или как-нибудь иначе. А. Н. Колмогоров предпочитал называть его «звуковым образом метра»: метр — один, а звуковых образов он имеет несколько. Это и есть «метр как образ» — предмет, который был конечной целью всех исследований Колмогорова. Почему этот ритм так своеобразно менялся от XVIII к XIX в. и далее, — вопрос особый и очень сложный, но им Колмогоров специально не занимался.

Теоретическую проблему, гораздо более широкую, поставил Б. Томашевский, замечательный пушкинист с инженерным образованием, еще в 1917 г. [Томашевский 1923]. Почему вообще реальный стих вынужден допускать столько отклонений от метрической схемы? Потому что в метрической схеме ямба сильных и слабых слогов поровну, а в реальном русском языке безударных слогов вдвое больше, чем ударных, и укладывая такие слова в ямбическую схему, поэт неизбежно допускает пропуски ударений на сильных местах схемы. Зная запас ритмических слов, которыми располагает поэт (односложные, двухсложные с ударением на 1-м слоге, двухсложные с ударением на 2-м слоге, трехсложные с ударением на 1-м слоге...), можно рассчитать все возможные сочетания этих слов, укладывающихся в 4-ст. ямб: их будет, в первом приближении, дважды 36. А зная относительную частоту каждого из этих типов слов, можно (перемножая их вероятности) рассчитать естественную, языковую вероятность каждого из этих словосочетаний в ямбе — построить вероятностную модель 4-ст. ямба (если бы поэт, сочиняя стихи, руководствовался только естественными данными языка, у него получился бы именно такой ритм). А построив такую модель, можно сравнить с ней реальный ритм 4-ст. ямба такого-то поэта или эпохи: где реальный ритм совпадает с моделью, там поэт только следует языку, где расходится — там поэт обнаруживает специфически художественные тенденции, они-то и интересны для исследования. Такие расхождения бывают иногда неожиданны. Четырехударных строк без пропусков ударений в реальном стихе гораздо больше, чем должно было бы быть по модели; это объяснимо, этим стих старается как можно чаще напоминать о метрической схеме. Но в трехударных и двухударных строках с пропусками ударений ритм этих пропусков неожиданно оказывается гораздо ближе к рамочному ритму XVIII в. (*Изволила Елисавет*), чем к альтернирующему ритму XIX в. (*Адмиралтейская игла*), между тем как вся классика русской поэзии выдержана как раз в альтернирующем ритме. Это объяснить гораздо труднее. Томашевский сам построил такую вероятностную модель, сравнил ее с реальным стихом Ломоносова и Пушкина, поставил все нужные вопросы, но остался своей работой не удовлетворен и более к этой методике не возвращался. Приблизительно тогда же, но несколько иначе пробовал

строить вероятностную модель ямба Г. Шенгели [Шенгели 1923], и тоже без успеха. Только через 50 лет к работе над вероятностными моделями стиха вернулся А. Н. Колмогоров, и это стало главным его вкладом в методику стиховедческого исследования.

Этим двум проблемам, исторической и теоретической, предшествовала третья, практическая, более простая, но и более важная. Подсчитывать наличие и отсутствие ударений на стопах 4-ст. ямба можно только если твердо решить, какие слова мы считаем ударными и какие безударными: можем ли мы слово *мой* в строке *Мой дядя самых честных правил*... считать безударным, а в строке *Но, Боже мой, какая скука*... ударным, и почему. Субъективные расхождения здесь могут быть опасны: и Томашевский, и Шенгели делали подсчеты по статистике ритмических слов в «Пиковой даме», но процент односложных слов по Шенгели оказался в полтора раза выше, чем по Томашевскому, видимо потому, что Шенгели считал *мой* ударным словом даже в сочетании *мой дядя*. Объективные основания для акцентуации таких «двойственных» (потенциально-ударных) слов попытался изложить только В. Жирмунский в своей книге «Введение в метрику» [Жирмунский 1925]; отчасти благодаря этому у опытных стиховедов сложились достаточно единообразные правила разметки ударений, и подсчеты их даже сопоставимы друг с другом. Но в печати они ни разу не были изложены, и каждый начинающий ученый должен был приходить к ним самостоятельно. Когда А. Н. Колмогоров с небольшой группой учеников начал свои занятия стихом, им пришлось потратить некоторое время, чтобы согласовать свои интуитивные ощущения ритма и сформулировать твердые правила разметки ударений. Это могло показаться слишком мелочными заботами, но на эти простейшие разметки должны были опираться все дальнейшие подсчеты, и предельная точность была здесь необходима.

Практическим принципам и правилам разметки ударений и словоразделов в ямбе посвящена главным образом статья (совместная с его учеником А. В. Прохоровым) «К основам русской классической метрики» [Колмогоров, Прохоров 1968]. Здесь предлагаются правила разметки по трем степеням подробности — с 13, 9 и 6 условными знаками. Самая упрощенная совпадает с той, которой практически руководствовались и Томашевский, и Тарановский, и большинство других стиховедов. Самая же подробная отражает не только фонетику, но и графику слов: отмечает отдельно даже безударный союз *и* и пробел-словораздел после него. Это может показаться непрактичной щепетильностью, но это не так: разметка, учет и подсчет ритма ударений в стихах и прозе скоро будут механизированы, а механическая разметка должна опираться именно на графический, а не фонетический облик текста. Более того (добавляет Колмогоров в разделе под заглавием «Опыт расчета моделей стихотворной речи»), наряду с этой сверхусложненной разметкой может понадобиться и сверхупрощенная — такая, которая признает только ударения на знаменательных словах и в строке *Когда не в шутку занемог* считает слово *когда* безударным. И действительно,

опыт последних лет показывает, что анализ такого «вторичного ритма» может быть полезен, например, для объяснения эволюции 4-ст. ямба от рамочного к альтернирующему ритму.

О том, что сверхподробная разметка ударений и словоразделов позволяет заметить такие подробности звучания стиха, которые обычно остаются вне поля зрения стиховедов, не приходится и говорить. Еще современников Пушкина удивлял сдвиг ударения в его строчке *Несется в гору во весь дух* — теперь становится видно, что Пушкин позволил себе это оттого, что *во весь* было для него не только двухсложным фонетическим словом, а и двумя односложными графическими словами, а сверхсхемные ударения на односложных словах не ощущаются как сдвиг (такая роль графических словоразделов не уникальна: она известна в ритме старого немецкого и английского стиха). Точно так же можно заметить, что стих *И милостив, и долготерпелив* звучит ритмичнее, чем *Нам опыты быстротекущей жизни*, потому что еле слышное дополнительное ударение в сложном слове в одном случае совпадает с ямбом, а в другом нет; или что в слове *конногвардеец* это дополнительное ударение присутствует, а в словосочетании *у конногвардейца* исчезает. Последним, кто занимался ритмом таких полуударений, был Г. Шенгели (он называл их «интенсы»); сберечь и дополнить мелкие, но ценные наблюдения своих предшественников всегда было заботой Колмогорова.

Разметка ударений в таких составных «ритмических словах», как *не в шутку, мой дядя; швед, русский*, стала первым шагом к усовершенствованию вероятностной модели стиха. Это усовершенствование подробнее всего описывается в статьях «Модель ритмического строения русской речи» и «Опыт расчета моделей стихотворной речи» [Колмогоров, Прохоров 1985]. Исходный материал этой модели — ритмический словарь, статистика ритмических слов разного типа в русском языке; теперь эти ритмические слова были учтены гораздо более детально. Число учитываемых в 4-ст. ямбе сочетаний слов — и фонетических, и графических — возросло вдесятеро. В результате стало возможным сопоставлять вероятностную модель с реальным стихом не только по ритму пропущенных ударений на сильных местах ямба, но и по ритму сверхсхемных ударений на слабых местах ямба, особенно в начале строки. Оказывается, этот ритм тоже эволюционировал, у Пушкина понижаясь до минимума, а в начале XX в. повышаясь почти до общеязыковой естественности.

Вторым шагом к усовершенствованию вероятностной модели стало доказательство независимости ритмических слов друг от друга в составе строки. Только доказав это, стиховед имеет право представлять вероятность стихотворной строки как произведение вероятностей составляющих ее слов. Доказательство было признано удовлетворительным, и модель получила право на существование. В самое последнее время было обнаружено, что некоторая взаимозависимость между словами в строке все же есть: например, слова с длинными безударными окончаниями чаще всего бывают прилагательными,

а слова с длинными безударными началами — глаголами; а прилагательное и глагол в русском языке не стоят подряд. (Может быть поэтому, в реальном стихе гораздо реже вероятности встречается так называемая VII ритмическая форма — типа *Таинственными убывая.*) Но сила этой взаимозависимости, как кажется, невелика.

Главным же усовершенствованием вероятностной модели стиха стал выбор материала для исходного ритмического словаря: А. Н. Колмогоров показал, что это должен быть словарь прозы, а не стихов. Б. Томашевский, конструируя свою модель 4-ст. ямба «Евгения Онегина», брал за основу ритмический словарь самого «Евгения Онегина» — как будто в распоряжении Пушкина не было никаких слов, кроме тех, которые в конечном счете уложились в его поэму. Это искажало картину: за основу брался запас слов, уже отсортированный ограничивающими требованиями стихотворного ритма. Томашевский это понимал, сам делал оговорки о ненадежности расчетов словосочетаний с редкими ритмическими словами и едва ли не по этой причине отказался от дальнейшего использования своей модели. На самом же деле в распоряжении Пушкина, конечно, были все слова русского языка, без тех ограничений, которые стих наложит на их отбор, и пропорции этого запаса слов следует рассчитывать по максимально свободным, прозаическим текстам. Вероятностная модель, построенная по ритмическому словарю прозы, оказалась гораздо более адекватной, наглядной и удобной для сопоставления с реальным стихом и стала употребительнейшим исследовательским орудием у современных стиховедов. На нее принято ссылаться как на модель Томашевского—Колмогорова.

Если рассчитывать модель по словарю прозы, то встает вопрос: какой именно прозы? Известно, что ритмический словарь разговорной речи, художественной прозы, научной и деловой прозы различен: чем ближе словарь к разговорному, тем слова в нем короче, а ударения ближе к концу слов. (Подбором самого разного прозаического материала для вероятностных моделей, как можно более близких к реальному стиху, увлеченно занимался ветеран русского стиховедения С. П. Бобров, работавший еще с Андреем Белым; А. Н. Колмогоров поддерживал с ним связь.) Сам Колмогоров с учениками пользовался главным образом моделями, построенными по «Пиковой даме» Пушкина и по «Бэле» Лермонтова, но даже тут, в пределах художественной прозы, оказывалось, что «Пиковая дама» дальше от разговорного языка, чем «Бэла», и вдобавок сама обладает осложняющей склонностью к двухсложному альтернирующему ритму (тонко подмеченной когда-то Томашевским). Так новый подход дал толчок к новым наблюдениям, важным для языковой статистики.

Полученная вероятностная модель — языковая модель стиха — была проверена сопоставлением с случайными ямбическими словосочетаниями, извлеченными из прозы, — с речевой моделью стиха. Совпадение получилось очень близкое, это подтвердило надежность рассчитанной теоретической модели, а небольшие расхождения побудили задуматься об особенностях малоизученного ритма прозы. Опыт работы над построением вероятностной модели помог уточнить связь между двумя ее уровнями: суммарным («профилем ударности» — процентными показателями ударности четырех стоп ямба) и детальным (процентным составом шести ритмических вариаций, возможных в 4-ст. ямбе). Это позволяло при необходимости реконструировать детальный ритмический состав стиха того или иного поэта по данным о его суммарном ритмическом профиле — такая необходимость часто встречалась в практике стиховедов, но они не владели математическим аппаратом для ее преодоления. Эту работу выполнил ученик Колмогорова А.В. Прохоров.

М е т р 4-ст. ямба одинаков для всех языков: сильные позиции — четные, слабые — нечетные, сильные и слабые позиции заполняются ударными и безударными слогами по-разному. Я з ы к о в о й р и т м 4-ст. ямба различен в каждом языке, в зависимости от его ритмического словаря. Для русского языка он описывается вероятностной моделью Томашевского—Колмогорова: это процентный профиль ударности и процентный состав ритмических и, еще детальнее, словораздельных вариаций, таков должен был бы быть ритм 4-ст. ямба русских поэтов, если бы они заботились только о языковой естественности и легкости. Наконец, х у д о ж е с т в е н н ы й р и т м русского 4-ст. ямба своеобразен в каждом произведении (или группе произведений), у каждого поэта (или группы поэтов), в каждый исторический период. Это потому, что в работе над стихом поэт руководствуется не только языковыми удобствами, а и художественными побуждениями: они-то и представляют интерес для стиховеда и для исследователя поэзии вообще. Чтобы отделить эти художественные тенденции от общеязыковых, исследователь и сравнивает реальный ритм стихов поэта с общеязыковым ритмом вероятностной модели: все обнаруживаемые отклонения будут достоянием уже не лингвистики, а поэтики. Эти отклонения и складываются в з в у к о в о й о б р а з м е т р а (или «ритмический образ метра») — главный предмет интереса А. Н. Колмогорова. Он описывается статистикой — процентными показателями тех параметров реального стиха, которые отклоняются от процентных показателей модели. Но он не исчерпывается этой статистикой.

Самое полное определение «ритма как образа» Колмогоров дает в статье «О дольнике современной русской поэзии». Он пишет: «В живом восприятии поэта и слушателя метр существует не как голая закономерность, позволяющая лишь отличать законные (совместимые с метром) варианты ритма от незаконных, но как конкретный художественный *образ.* В этом образе можно различать две стороны: а) *звуковой образ метра,* б) его *смысловую интерпретацию*» [Колмогоров, Прохоров 1963; 1964]. Звуковой образ метра описывается статистикой, это описание отвечает на вопрос: «в чем здесь своеобразие?»; интерпретация описывается от внятно сформулированного читательского впечатления, она отвечает на вопрос: «для чего это своеобразие?». Именно здесь сходятся точная математическая наука и «неточная» гуманитарная наука, помогая друг другу.

Заметим выражение «законные» и «незаконные» варианты ритма. «Незаконные» — это те, которые запрещены правилами метра: например, в русском ямбе запрещена переакцентуация двухсложных и многосложных слов, так что если бы Пушкин написал *Мой дядя **весьма** честных правил*, это была бы незаконная вариация. Но, например, пропуск ударения на II стопе и длинный гипердактилический словораздел в получившемся междуударном интервале никакими правилами не запрещен, однако Пушкин такой формой не пользуется: у него один только раз (в «Руслане») встречается строка *Кто ж **вызовется**, дети, други?*, и нигде нет строк вроде ***Отважившийся** взять венец*. Такое самоограничение — своеобразная черта классической поэтики XVIII—XIX вв., сложных эстетических причин его Колмогоров не касается. Зато когда у поэтов XX в. это самоограничение исчезает, Колмогоров это приветствует и удовлетворенно отмечает такие (пусть редкие) строки Багрицкого и Пастернака, как ***Вытянувшаяся в провода*** или ***За железнодорожный** мост*, — невозможные у классиков, однако вполне дозволенные метрическими правилами. Опираясь на вероятностную модель, он ведет строгий учет языковых возможностей стиха и ищет как можно более полного их использования в поэзии. «Все, что не запрещено — разрешено» — это не только эстетическое, но и этическое правило, главное для мыслительной и жизненной позиции А. Н. Колмогорова.

О звуковых образах классического 4-ст. ямба, которым Колмогоров занимался внимательнее всего, он писал для печати мало, эти материалы остались в черновиках. Конечно, описывая стих «Евгения Онегина» или «Бориса Годунова», он тщательно отмечает каждую мелочь — вроде пушкинского самозапрета на гипердактилические словоразделы. Но, например, разницу между звуковым образом пушкинского 4-ст. ямба и лермонтовского он не пытается характеризовать: здесь собрано еще слишком мало материала. (Только мимоходом он подчеркивает недооцененную гибкость 4-ст. ямба Жуковского, да и то не пользуясь словами «звуковой образ».) Здесь смысловая интерпретация ритма смещается с ритмического образа на ритмическую композицию. Простейшим образцом может служить анализ 4-ст. ямбов Бунина [Колмогоров, Прохоров 1964]: если читать бунинское стихотворение внимательно, то оказывается, что строки разных ритмических вариаций расположены по тексту не случайно, а рассчитанно перекликаются из четверостишия в четверостишие. Здесь статистика еще не нужна: такое описание мог бы сделать любой хороший филолог (но тогда филологи на такие вещи не обращали внимания). Более сложный образец — анализ ритма стихотворения Пушкина «Арион». Случайно или не случайно его монотонное начало? Рассчитав, видим: четырехкратное повторение одной и той же ритмической вариации может быть и случайно, его естественная вероятность — 63 раза на тысячу строк; а вот четырехкратное повторение одной и той же словораздельной вариации никак не случайно, его естественная вероятность — менее одного раза на тысячу строк. Стало быть, забота Пушкина о монотонном ритме здесь налицо: этот монотонный ритм начала будет перекликаться с монотонным

ритмом конца, а между ними вторгнется иной, напряженный ритм в описании бури. Но эта забота тщательно скрыта: без подсчета кажется, что эти локальные «ритмические курсивы» случайны, и поэтому филологи не обращали на них внимания. «Имитацией случайности» назвал А. Н. Колмогоров этот очень характерный для неброской поэтики Пушкина прием [Колмогоров 1984].

Зато целую программу выделения звуковых образов метра демонстрирует Колмогоров на материале нового, несиллабо-тонического стиха XX в. — прежде всего дольника. Эти разборы служили для него и его учеников пропедевтическими упражнениями и появились в печати первыми. Сейчас они кажутся азбучными, но для своего времени — для 1960-х годов — значение их было огромно. Вспомним: в поэзии XX в. сосуществовала традиционная силлаботоника и нетрадиционная чистая тоника, в сознании читателей и критиков они резко противопоставлялись друг другу. Силлаботоника была рассортирована на ямбы, хореи и т. д., чистая тоника сливалась в один огромный нерасчлененный массив; о стихах Маяковского невразумительно говорилось: «они написаны стихом Маяковского». Сортировка этого хаоса впервые началась именно в эти годы. Прежде всего наполнилось точным смыслом расплывчатое понятие «дольник»: так стали называть размеры, в которых объем междуударных интервалов колебался в пределах 1—2 слогов, но не больше (как в *Вхожу я в темные храмы...*). Заодно определились «логаэды» — как бы вид дольника с устойчивым расположением этих неравных интервалов: логаэдом был размер М. Цветаевой, разобранный Колмогоровым (хотя и без упоминания этого термина). Стихи Маяковского оказались написаны или классической силлаботоникой (*В сто сорок солнц закат пылал...*), или неклассически разностопными хореями (*Разворачивался и входил товарищ «Теодор / Нетте»*), или дольником (как «Стихи о советском паспорте»), или «акцентным стихом» с вовсе не урегулированными интервалами (Колмогоров предпочитал говорить «ударным стихом»). А. Н. Колмогоров был одним из первых, кто сказал об этом в печати; для многих было шоком, что размер новаторской поэмы «Люблю» — всего лишь дольник, да еще близкий к классическому амфибрахию [Колмогоров 1963].

В привычном представлении силлаботоника была строгой системой, где на счету был каждый слог, а новая тоника — расшатанной, где нет с и л л а б о- и остается только т о н и к а. Колмогоров настаивает, что это не так, что с освоением новой системы счет слогов не утрачивается, а обостряется: «Дольник – живое явление поэтической практики, которая исходит не из заданных извне законов, а приходит к различению законных и незаконных вариантов ритма путем проб и вслушивания в звучание стиха» [Колмогоров, Прохоров 1964]. Понятия «законный» и «незаконный» остаются главными: в силлаботонике к этой границе правильности стиха мы подходили изнутри, от порядка, в чистой тонике — извне, от беспорядочности. Применительно к тоническим размерам даже можно говорить о метре: это «закономерность ритма, обладающ⟨ая⟩ достаточной определенностью, чтобы вызывать: (а) ожидание ее подтверждения в следующих сти-

хах, (б) специфическое переживание “перебоя” при ее нарушении» [Колмогоров 1963]. Дело стиховеда — различить в этом стихе настоящую упорядоченность и «кажущуюся упорядоченность» [Колмогоров, Кондратов 1962], опираясь, конечно, на сверку с вероятностными подсчетами. Колмогоров подчеркивает, что ритмические вариации 4-ударного дольника систематизируются так же, как и вариации 4-ст. ямба («с пропуском ударения на 1 доле, на 2 доле...»), он подсчитывает количество возможных словораздельных вариаций в нем (до 3300) и не смущается, что большинство их практически не употребительны: «с точки зрения ритмики русского языка» это «вполне реальный материал» [Колмогоров, Прохоров 1963]. Трудные, но «законные» строки дольника с длинными междуударными интервалами, удобными для многосложных русских слов, — такие, как *Застен***чивость и головокруж***енье* у Багрицкого, — он цитирует с таким же удовольствием, как аналогичные силлабо-тонические: редкие, «внестатистические», они «привлекают художника».

Здесь, в этом царстве вчерашней неразборчивости, особенно выразительны оказываются портреты индивидуальных «звуковых образов» общих размеров. Два больших произведения Цветаевой написаны в точности одним и тем же четким логаэдическим размером, но звуковой образ этого размера — тенденции расположения словоразделов и пропусков ударения – оказывается в них совершенно различен [Колмогоров 1968]. Дольник Маяковского в «Стихах о советском паспорте» непохож на дольник его «Сказки о дезертире» (где чувствуется оглядка на ритм кольцовских пятисложников народного стиха) и его поэмы «Люблю» (тяготеющей к классическому амфибрахию), а все они вместе совсем непохожи на дольник ахматовского «У самого моря» и тем более — на дольник Багрицкого, в котором опять-таки по-разному звучат «Последняя ночь», «Трясина» и «Февраль». (Багрицкого Колмогоров изучал особенно внимательно, потому что находил в нем то, что ему больше всего импонировало: строгое соблюдение «законных» границ метра, но внутри них — исчерпывающее использование языкового запаса стихотворных форм.) Когда были опубликованы первые сводные данные о массиве русского дольника от А. Блока до Я. Смелякова, со средними цифрами о ритме каждого поэта и каждого периода, то Колмогоров остался недоволен такой подачей материала: в этих средних цифрах теряются звуковые ритмические образы дольника в отдельных стихотворениях и группах стихотворений, звучащие очень по-разному. «По-разному»: его описание этих образов метра давалось, конечно, с точными процентными характеристиками состава и расположения ударений, междуударных интервалов, словоразделов в этих интервалах и т. д., а смысловая интерпретация не стеснялась таких замечаний, как (о строках *Не переставая кланяться* в «Стихах о советском паспорте») «два пропуска ударения в нечетных стихах как бы кланяются друг другу» [Колмогоров 1965]. Попутно рассмотрены были и редкие образцы чисто тонического стиха в русской поэзии до XX в. Имитация русского народного стиха в пушкинских «Песнях западных славян» давно вызывала споры: Бобров считал, что в ней главное — анапестическая тенденция, Томашевский — что хореическая, Жирмунский отрицал и ту, и другую. А Колмогоров доказал, что ни той, ни другой художественной тенденции нет, обе порождаются только языковым ритмом — естественно возникают из заданных «метром» тенденций этого стиха к 10-сложности строки и к 1—3-сложному объему междуударных интервалов [Колмогоров 1966].

А. Н. Колмогоров не подчеркивал своего новаторства в подходе к изучению стиха. Статьи свои он писал для филологов и не перегружал их математическим аппаратом. (Тот же С. П. Бобров употреблял математические понятия гораздо усерднее.) Он писал: «В значительной мере мы даем только несколько новую систематизацию взглядов, уже достаточно известных» [Колмогоров, Прохоров 1968]. Мы видели, как он интегрирует направления поисков Б. Томашевского, Г. Шенгели, В. Жирмунского и других. Он поверял их наблюдения математикой, но замечал рядом не только то, что мог заметить лишь математик, а и то, что может заметить любой чуткий читатель, но оценить лишь математик. Он писал: «Гипотезы... возникающие из живого восприятия стиха, могут быть при надлежащей методике работы проверены и превращены в объективное знание» [Колмогоров 1965]. Эти слова могут считаться его завещанием стиховедам новых поколений.

33 – 6752

РУССКИЙ СТИХ КАК ЗЕРКАЛО ПОСТСОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Поэт Алексей Парщиков спросил меня: какой стихотворный размер был у нас государственным? не 5-стопный ли ямб? (Это было ему важно для темы «Диссидентство в поэзии»).

— Нет, если бы я был государство, я предпочел бы 4-стопный ямб: он заверен классиками и скуднее вариациями, в нем легче выследить неположенное. Но я, наверное, был бы плохим государством, поэтому не полагайтесь на меня. Все же в 1950—1980-х гг. 5-стопный ямб теснил 4-стопный — и это знак того, что государство слишком беспечно относилось к стихотворным размерам.

— А к белому стиху?

— Подозрителен как симптом буржуазного разложения, поэтому преследовался; допускался в больших формах, как у Луговского, где можно статистически уследить, случайны или тенденциозны отклонения от оптимизма и т. д.

Потом я подумал: а ведь будь я постструктуралист, я всерьез бы напечатал об этом статью «Стих и насилие».

История русского стиха в XX в. выглядит так же, как история многих других областей русской культуры: в начале века быстрый выход на уровень современного Запада, в первые пореволюционные годы — авангардистские эксперименты лучшего качества, потом — торможение, поворот лицом к классикам и долгий застой, и наконец, с началом перестройки, новая спешка в погоне наверстать отставание от Запада. Так это выглядит с первого взгляда; я надеюсь показать, что этот первый взгляд несколько поверхностен, упрощает картину, на самом же деле перемены в большой косной массе русского стиха происходят гораздо медленнее.

Стих русской поэзии досоветского и советского времени, по 1970-е гг., исследован достаточно представительно, результаты опубликованы нами в «Современном русском стихе» (1974) и «Очерке истории русского стиха» (1984). Стих современной поэзии так исследовать невозможно, здесь борются направления, все время выплывают новые имена, делать выбор между ними на свой вкус я не имею права. Я сделал шесть выборок по комплектам шести журналов за 1997 г.: либеральные «Новый мир» и «Знамя», националистические «Москва» и «Наш современник», левые (т. е. с авангардистским уклоном) «Новая юность» и «Арион». Всего учтено 1322 стихотворения; чтобы уравнять представительство, щедрое на стихи «Знамя» было просмотрено неполностью (только 8 номеров),

а малоплодная «Новая юность» не за один, а за два года (1996—1997). Стихи, помеченные датами до 1990 г., не учитывались.

Есть признак, по которому «передовитость» русского стиха XX в. определяется объективнее всего: это доля неклассических, несиллабо-тонических размеров. XVIII—XIX вв. были царством силлаботоники; в «серебряном веке» 1890—1935 гг. несиллабо-тонические эксперименты взлетают до 20 %; в пору социалистического классицизма 1935—1980 гг. они стабилизируются на 12 % (этот уровень одинаков и в сталинское время, и в хрущевское—послехрущевское, когда, как известно, некоторым экспортным поэтам вроде Евтушенко и Вознесенского с их подражателями было позволено экспериментировать шире). Так вот, по этому признаку русская поэзия вернулась от этих 12 % к уровню своего «серебряного века» — к 20 % неклассических размеров, не более того. Хочется сказать, как когда-то: к уровню 1913 г. Это средний показатель по всему нашему материалу; а затем в нем начинаются характерные расхождения.

Строго на этом среднем уровне неклассичности держится только степенный «Новый мир», что делает честь его чуткости. Остальные журналы обнаруживают (вполне предсказуемые) отклонения. В консервативной «Москве» уровень неклассичности падает до 15 %, а в «Нашем современнике» — вовсе до 3,5 %: даже при Сталине такая силлабо-тоническая добродетельность была редкостью. Идейный консерватизм и формальный консерватизм идут рука об руку. Наоборот, выше среднего уровня держатся «Знамя» и «Новая юность» (по 25 % неклассических размеров) и еще чуть выше — «Арион» (28 %). (Впрочем, для «Знамени» и «Ариона» эти показатели могут быть чуть завышены; об этом — немного далее.) Указывает ли это, что «Знамя» так же и идейно «передовее» «Нового мира», я не уверен: скорее, там просто на поэзию обращают больше внимания. «Новый мир» обычно дает в номере около четырех авторских стихотворных подборок, из них одну — с авангардистским уклоном. В «Знамени» таких квот нет, стихов там втрое больше и уже поэтому они разнообразнее.

Двинемся дальше. Неклассические размеры — понятие неоднородное. На одном конце их стоит дольник (типа *Вхожу я в темные храмы* или *Девушка пела в церковном хоре*) — он самый сдержанный и самый привычный, в советские времена он ощущался почти как шестой классический размер: из той скромной доли, которая отпускалась не-силлаботонике, 80 % приходилось на дольник. На другом конце их стоит верлибр, свободный стих — он самый раскованный и самый непривычный, в советские времена он почти преследовался, доля его среди не-силлаботоники была (и то лишь после XX съезда) меньше 5 %. Как соотносятся они сейчас? В идеальном равенстве: и на строгий дольник и на вольный верлибр приходится в среднем по 35—40 % не-силлаботоники. Это в среднем; а отклонения от этого среднего идут в уже знакомых нам направлениях. «Новый мир» опять-таки идеально держится среднего: сколько в нем стихотворений дольником, столько и верлибром. В «Москве» дольников, как при Сталине, 85 % от всей не-силлаботоники, а верлибра — ни одного. В «Новой юности», как ни

странно, при всей ее левизне, дольников втрое больше, чем верлибров: 52 % против 16 %. И только два журнала, в которых верлибра больше, чем дольника, – это «Знамя» (35 % дольника, 45 % верлибра) и, конечно, «Арион» (25 % дольника, 60 % верлибра). Однако здесь нужна оговорка. Стихотворения верлибром в этих журналах — по большей части подборки коротких миниатюр, воспринимаемых не столько как самостоятельные тексты, сколько как части целой композиции. Поэтому, если считать не по числу стихотворений, а по числу строк, то дольника и тут будет больше, чем верлибра.

Хочется сказать, что к верлибру в современных изданиях применяется процентная норма: в одних строже, в других вольней, но эта лингва-франка мировой поэзии в России по-прежнему ощущается экзотикой. Конечно, сторонники верлибра борются за равноправие, устраивают фестивали верлибра, издают антологии (в антологии 1991 г. — 750 страниц!). Но именно из этой борьбы видно, что до мирового стандарта русское стихоощущение все еще не дотягивает: вкусовая инерция советской культуры за 10 лет не преодолена. Верлибр бывает более легкий, с синтаксическим членением на строки, и более трудный, с антисинтаксическим, на резких анжамбманах; в России господствует простейший, синтаксический. Более сложные эксперименты – единичны и индивидуальны. Есть один случай, где русский автор бежит впереди даже западного прогресса: западный верлибр, устав от полной свободы, начинал было организовываться в сложные силлабические строфы — и вот в русском верлибре, еще не освоившем полной свободы, то же делает еще малоизвестная поэтесса Л. Березовчук (в «Новом литературном обозрении») — то ли начитавшись М. Мур и Д. Томаса, то ли просмотрев нужный параграф в книжке «История западноевропейского стиха».

Неклассические размеры, дольник, верлибр — это явления, легко бросающиеся в глаза. Менее заметны, но не менее интересны сдвиги в употреблении классических, силлабо-тонических размеров.

В советское время пропорции пяти классических метров держались точь-в-точь такими же, как во второй половине XIX в., до модернизма: ямб — половина всех стихотворений, хорей — четверть, дактиль, анапест и амфибрахий — остальная четверть. В постсоветское время ямба и хорея вместе взятых становится чуть меньше: не 75 %, а 60—70 %, соответственно чуть вырастает доля дактиля, анапеста и амфибрахия. Эта тенденция — общая для всех журналов, как правых, так и левых. Зато вот какая неожиданная тенденция обнаруживается только в двух левых, наиболее авангардных журналах: катастрофическое падение хорея. В остальных журналах на него приходится 17—22 %, в «Новой юности» — только 7 %, в «Арионе» — лишь 3 %. Хорей традиционно ощущается как размер народный, песенный (4-стопный — больше, 5-стопный — меньше). Поэзия в «Арионе» и «Новой юности» — в высшей степени книжная, отстраняющаяся и от народности, и от песенности; поэтому такое отречение от хорея понять можно. Если эти два журнала вправду, а не номинально являются авангардом, то можно предположить, что за ними рано или поздно последует вся остальная поэзия, и падение хорея станет общим — если, конечно, хорею не удастся пересемантизироваться и оторваться от народных ассоциаций (об этом — чуть дальше).

Другая тенденция, наметившаяся в силлаботонике еще в советское время, – это удлинение строк. В XIX в. 4-ст. хорей (*Мчатся тучи, вьются тучи*) решительно преобладал над 5-ст. хореем (*Выхожу один я на дорогу*), а 4-ст. ямб (*Я помню чудное мгновенье*) — над 5-ст. ямбом (*Роняет лес багряный свой убор*). В советское время 5-ст. хорей начинает, наоборот, преобладать над 4-стопным, а 5-ст. ямб сравнивается с 4-стопным. В постсоветское время преобладание 5-ст. хорея еще усиливается, а 5-ст. ямб не только догоняет, но и перегоняет 4-стопный. Цифры небольшие, но твердые: преобладание 5-ст. хорея в советское время — в 1,3 раза, в постсоветское — в 1,7 раз; преобладание 5-ст. ямба в советское время — в 1,04 раза, в постсоветское — в 1,3 раза (а в «передовых» «Арионе», «Новой юности» и «Знамени» — в 1,7 раз). Причина этих тенденций неизвестна: вероятно, просто стремление отойти от более классически окрашенных размеров к более нейтральным. Любопытно, что «Москва» и «Наш современник» не пытаются цепляться за «народный» 4-ст. хорей против 5-стопного: видимо, для них *Гой ты Русь моя родная* уже менее важно, чем *Выходила на берег Катюша*. Но любопытно и то, что «Новый мир» и «Знамя», обращаясь к тому же 4-ст. хорею, стараются стушевать в нем народно-песенную традицию и выявить какую-либо другую — то скорбно-лирическую, под Тарковского, то ироническую, под Гейне (*Опишу ли сей автобус, Сей на выручку спешащий. Сей просторный, многоместный. Канареечного цвета...* — А. Левин в «Знамени»).

Тенденция к удлинению строк начинает распространяться и на другие размеры — и это уже нечто новое, в советские времена не отмечавшееся. 6-ст. ямб, вроде бы забытый с XVIII в., в советское время составлял 1,5 % от всех ямбов, теперь — 7,5 %, разница впятеро (в том числе, конечно, в «Москве» и «Нашем современнике» всего 3 %, а в «Новой юности» и «Арионе» 14,5 %). 5-ст. анапест (пошедший от пастернаковского *Это было при нас. Это с нами войдет в поговорку*) в советское время составлял меньше 5 % от всех анапестов, а теперь — 17 % (а без консервативных «Москвы» и «Нашего современника» — даже 25%). 5-ст. амфибрахий (типа *Еще целовала Антония мертвые губы*) точно так же в советское время составлял меньше 5 % от всех амфибрахиев, а теперь — 20 % (без «Москвы» и «Нашего современника» — 25 %). Четверть всех анапестов и амфибрахиев — это очень много для таких молодых экзотических размеров. Наконец, дольники и акцентные стихи в советское время, как правило, не превышали 4-ударной длины — а теперь в «Знамени», «Арионе» и «Новой юности» 5- и более — ударные размеры составляют целую треть всех дольников и акцентных стихов, дело двадцать лет назад невообразимое. Первый попавшийся пример: *Я разбилась в Альпах, на горнолыжном витке, в Шателе. Я кричала и выла три года, что очень долго, И боюсь упасть теперь даже в своей по-*

стели. Потому у меня всегда при себе соломка... (Т. Щербина). Конечно, здесь решающее влияние оказал Бродский, в эмиграции круто перешедший со своего прежнего 5-ст. ямба именно на такой длинный аморфный стих.

Самое интересное, однако, не перемены в составе метрического репертуара, а отношение к его семантике. Я уже говорил, как в 4-ст. хорее «Новый мир» и «Знамя» стараются подменять народно-песенную традицию традицией Тарковского или Гейне. Но это — редкость; обычно старые размеры продолжают жить со всей их традиционной семантикой, вплоть до прямых реминисценций, по большей части невольных. Например, 5-ст. хорей никак не избавится от памяти о «Выхожу один я на дорогу»: *Я бреду по улице безлюдной, Черный ветер валит наповал. А давно ли майский вечер чудный Свежестью сирени обвевал...* (С. Агальцов в «Москве»); *Труден путь мой и темна дорога: Крест родимый, я и тот сгубил. Жизнь прошла. Закрой за мной ворота. Больше жизни я тебя любил* (В. Гришковец в «Нашем современнике»). Что такие реминисценции — невольные, выдают некоторые случаи, где авторы почвеннических журналов проговариваются цитатами из совсем не положенных им поэтов: А. Пищулин («Москва») — из Анненского: *Заоблачный полог распорот, Пустует вместилище вод, Промок и насупился горо̀д* и т. д.; В. Гуринович («Москва») — из Ив. Елагина: *Скрученные огнем Вымученной эпохи, Мечемся, но живем На предпоследнем вздохе...* С таким же простодушием Юл. Семенова в «Новой юности» со сплошными женскими окончаниями *Так все качнулось незаметно...* копирует *Ночной кораблик негасимый* Бродского. В «Новом мире» авторы изысканнее: М. Амелин одно стихотворение, про комету, пишет размером «Полярной звезды» Бенедиктова, а другое, про старый сад, размером Вердена в переводе А. Эфрон. Это, конечно, сделано сознательно, но перспективно ли?

Работая с журнальными публикациями, мы заведомо лишили себя возможности учесть тексты для музыкальной эстрады, занимающей важное место в современной культуре. Большинство этих текстов совершенно беспомощны; лишь немногие авторы (как Б. Гребенщиков) решаются издавать их книгами. Но в них есть отработанная система образов и композиции; если им повезет найти талантливого стихотворца, то они могут стать частью «большой поэзии» и, может быть, непредвидимо изменить ее стиховой облик.

С концом советской эпохи большая и мощная поэтическая культура откололась от современности, как льдина, и отодвинулась в историю. Для большинства поэтов ее метрический язык остается их собственным метрическим языком, они, самое большее, экспериментируют у нее на периферии, главным же образом стараются перекроить старую поэтику стилистически и, конечно, тематически. Лишь очень немногие чувствуют, что, как Бахтин говорил про «чужое слово», так и сейчас каждый стихотворный размер минувшей эпохи стал «чужим», стал знаком кончившейся культуры, и говорит не то, что хочет поэт, а то, что хочет он сам. И это требует совсем иной практики отношения со стихом. Я намеренно говорю лишь об общих явлениях и тенденциях современного стиха, не пытаясь

характеризовать отдельных поэтов. Но здесь, в заключение, приходится назвать двоих поименно: Т. Кибирова и Л. Рубинштейна. Они считаются принадлежащими к одной группе, но со стихом работают в противоположных направлениях.

Кибиров остро ощущает то, что теперь мы называем семантическим ореолом стихотворного размера. Его стихи, насыщенные реминисценциями до того, что кажутся центонами, соединяют самые разные семантические традиции избранного размера (это очень трудно), в результате 3-ст. анапест у него почти независимо от содержания становится знаком советской культуры в целом (хоть в советской поэзии он далеко не был главным), а 4-ст. хорей — знаком русской культуры (это легче, это размер всеядный и привычный в центонах). Напоминаю лишь отрывки из поэм «Сквозь прощальные слезы» и «Л. С. Рубинштейну»; обращаю внимание на многочисленные случаи, когда 3-ст. анапест поглощает (лишь слегка перефразированные) клише советских песен, писанных совсем другими размерами.

> *...Эх, заря без конца и без края, Без конца и без края мечта!.. Это есть наш последний денечек, Блеск зари на холодном штыке!.. Никогда уж не будут рабами Коммунары в сосновых гробах... Покоряя пространство и время, Алый шелк развернув по ветру, Пой, мое комсомольское племя, Эй, кудрявая, пой поутру! Спой мне, ветер, про славу и волю, Звон подков по брусчатке святой... Спой о том, как под солнцем свободы Расцвели физкультура и спорт, Как внимают Равелю народы И как шли мы по трапу на борт... Волга, Волга! За что меня взяли? Ведь не волк я по крови своей! На великом, на славном канале Спой мне, ветер, про гордых людей!.. Это есть наш последний, ну может, Предпоследний решительный бой... Все ведь кончено. Нечего делать. Руку в реку. А за руку — рак.*

> *Солнце всходит и заходит. Тополь листья теребит. Все красиво. Все проходит. «До свиданья»; говорит. ... Наших деток в средней школе Раздавались голоса. Жгла сердца своим глаголом Свежей «Правды» полоса... Ух, и добрые мы люди! Кто ж помянет о былом, Глазки вон тому иуде! Впрочем, это о другом... То березка, то рябина, То река, а то ЦК, То зэка, то хер с полтиной, То сердечная тоска!.. По долинам и по взгорьям, Рюмка колом, комом блин. Страшно, страшно поневоле Средь неведомых равнин!.. Тараканы в барабаны. Вошки-блошки по углам. И мерещатся в тумане Пролетарии всех стран...*

Рубинштейн в своих композициях из стихотворных и прозаических фрагментов интереснее, когда в «Появлении героя» дает подборку разговорно-бытовых реплик, безукоризненно укладывающихся в 4-ст. ямб. Ученый футурист И. Аксенов когда-то видел опору русского стиха в том, чтобы «строить метрику отдельных пассажей по сочетанию с некоторыми обиходными фразами, чья ритмическая структура задана повседневностью пользования» — именно это и

делает Рубинштейн. Если у Кибирова каждая строка напоминает о целом пласте отжитой поэтической традиции, то над Рубинштейном нужно делать усилие, чтобы вспомнить, что это тот самый размер, которым был написан «Онегин»:

У первого вагона в семь... Ну что, решили что-нибудь?.. Послушай, что я написал... А можно завтра — не горит... Три раза в день перед едой... Ну, хватит дурака валять... Так вот что я тебе скажу... Спасибо, мне не тяжело... Сил больше нету никаких... Какая рифма к слову «пять»?.. Шесть букв. Кончается на «П»... Ты, кстати, выключил утюг?.. Примерила, смотрю — как раз... Ой, надо же? А я не знал... Мне совершенно все равно... О чем вы, если не секрет?.. Сейчас же выплюнь эту дрянь!.. Прием с двенадцати до трех... Не слышно? Я перезвоню... Я этого не говорил...

Русская поэзия имеет двоякий опыт поведения на крутых историко-культурных поворотах. При переходе от классицизма к романтизму и от реализма к модернизму стих отвечал на спрос эпохи введением новых, неиспытанных, экзотических размеров — так работали Жуковский, Брюсов и их современники. При переходе от романтизма к реализму стих отвечал на спрос эпохи переосмыслением, десемантизацией старых, привычных размеров: так Некрасов стихом *Ах, почто за меч воинственный* стал писать *Ой, полным полна коробушка*. Поначалу это ощущалось пародией, а потом дало тот семантически нейтральный (как проза) стих, который и требовался.

Сейчас на очередном повороте перед русской поэзией открыты обе эти возможности — и, конечно, обе даются с трудом. Первая — расширение круга размеров: прежде всего, конечно, широкое освоение верлибра в очень разных его разновидностях, которые пока еще даже не всеми осознаны; возможны, конечно, открытия и в других направлениях, но это уже дело индивидуального риска (вспомним сказанное о силлабике). Вторая — переосмысление старых размеров: путь, по которому первые шаги сделали Кибиров и Рубинштейн. У Кибирова этот семантический эксперимент покамест ощущается как пародия, ироническое описание советской культуры ее же метрическими штампами; когда он переходит на другие темы, его игра семантикой стиха становится напряженней и неопределенней. Рубинштейн пошел дальше, его 4-ст. ямб уже не пародичен, — но, чтобы положить этот нелегкий эксперимент в основу массового поэтического производства, нужно еще очень много сил. Первый путь, экстенсивный, — по-видимому, легче. Второй, интенсивный, — по-видимому, интереснее. Как поведет себя на этом распутье русский стих, я не знаю. В такие моменты решающими оказываются действия индивидуальных талантов, а они непредсказуемы.

«СОЛОМИНКА» О. МАНДЕЛЬШТАМА: ГЕНЕЗИС СТИХОВ-«ДВОЙЧАТОК»

I

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью — что может быть печальней —
На веки чуткие спустился потолок,

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей.

В часы бессонницы предметы тяжелее,
Как будто меньше их — такая тишина —
Мерцают в зеркале подушки, чуть белея,
И в круглом омуте кровать отражена.

Нет, не соломинка в торжественном атласе,
В огромной комнате над черною Невой,
Двенадцать месяцев поют о смертном часе,
Струится в воздухе лед бледно-голубой.

Декабрь торжественный струит свое дыханье,
Как будто в комнате тяжелая Нева.
Нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье —
Я научился вам, блаженные слова.

II

Я научился вам, блаженные слова:
Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита.
В огромной комнате тяжелая Нева
И голубая кровь струится из гранита.

Декабрь торжественный сияет над Невой.
Двенадцать месяцев поют о смертном часе.
Нет, не Соломинка в торжественном атласе
Вкушает медленный томительный покой.

29 В моей крови живет декабрьская Лигейя,
30 Чья в саркофаге спит блаженная любовь.
31 А та, Соломинка, быть может Саломея,
32 Убита жалостью и не вернется вновь.

1916

Это — окончательный текст известного двойного стихотворения О. Мандельштама, воспроизведенный по «Стихотворениям» 1928 г. — последней прижизненной публикации. В таком виде оно обычно и является предметом внимания исследователей.

Однако этой окончательной редакции предшествовали по крайней мере две черновых. Удовлетворительным образом они еще не были изданы; текст, опубликованный в издании: *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлер. М., 1990. Т. 1 (раздел «Разные редакции», с. 373), по собственному свидетельству П. М. Нерлера, представляет собой недоразумение; текст, опубликованный в издании: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. М. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993. Т. 1. С. 256 — неполон.

Мы приводим полную транскрипцию двух черновиков «Соломинки». Оригиналы их на двух листах хранятся в архиве О. Мандельштама, находящемся в библиотеке Принстонского университета; мы пользовались фотокопиями, сделанными около 1969 г. и принадлежащими С. Василенко и Ю. Фрейдину.

Первый лист представляет собой аккуратную запись пяти строф («редакция I»), поверх которой мелким почерком наслаиваются поправки («редакция Ia»)[1]. Первоначальный текст — нижеследующий (вспомогательная нумерация строк дается в последовательности будущего окончательного текста):

Редакция I:

1 Когда соломинка не спишь въ огромной спальнѣ
2 И ждешь безсонная чтобъ важенъ и высокъ
3 Спокойной тяжестью что можеть быть печальнѣй
4 На вѣки чуткія спустился потолокъ

9 Въ часы безсонницы предметы тяжелѣе
10 Какъ будто меньше ихъ такая тишина
11 Мерцаютъ въ зеркалѣ подушки чуть бѣлѣя
12 И въ кругломъ омутѣ кровать отражена

13 Шуршитъ соломинка въ торжественномъ атласѣ
14 Въ высокой комнатѣ надъ пышною рѣкой
15 Что знаетъ женщина одна о смертномъ часѣ
16 Клубится пологъ свѣтъ струится ледяной

[1] Уменьшенная до неразборчивости репродукция его см.: [Харджиев 1973: 101].

5 Соломка звонкая соломинка сухая
6 Всю смерть ты выпила и сделалась нѣжнѣй
7 Сломалась милая соломка неживая —
8 Съ огромной жалостью съ безсонницей своей

17 Гдѣ голубая кровь декабрьскихъ розъ разлита
18 И въ саркофагѣ спитъ тяжелая Нева
19 Шуршитъ соломинка — соломинка убита —
20 Что если жалостью убиты всѣ слова?

Первые две записанные строфы правкой не тронуты: видимо, они сложились раньше других и крепче других. На левом поле выставлены знаки «?» против строк 13, 8 и 17 (второй и третий из них потом зачеркнуты). По фотокопии трудно сказать, то ли это сам поэт отмечал места, прежде всего подлежащие доработке (так бывало), то ли они сделаны Н. И. Харджиевым в его работе над рукописью. Правка такова:

Редакция Ia:

13—16а *Нѣтъ* не соломин*кой* в [торжественномъ] атласѣ
Заиндевѣлыхъ розъ мы дышимъ бѣлизной
Двѣнадцать мѣсяцевъ поютъ о смертномъ часѣ
Декабрь торжественный струится над Невой
13б *И к умирающимъ въ скло*<няющейся рясѣ?>
17в *И к умирающим склоняясь въ черной рясѣ*

5а *Ленор?*
б *Леноръ, [с]Соломинка, Лигейя Серафита*
7а *Чья голубая кровь струится изъ гранита*
6а *Убита жалостью* [и сделалась] нѣжнѣй
8а *Убита жалостью, безсонницей своей*

17—18а *Гдѣ нѣжной тяжестью* [*дек*<абрьских>] —
[*и стужею убита*]
Как будто в комнатѣ тяжелая Нева
17—18б *И голубая кровь струится изъ гранита*
Какъ будто в комн<ат>ѣ тяжелая Нева

После этой правки стихотворение переписывается на следующий лист — заметно более беглым почерком, часто без «ѣ» (редакция II). На него опять наслаивается правка (редакция IIa). Переписывание — не механическое: строка 13 возвращена к первоначальному виду, строка 5 недописан (видимо, из-за сомнения в слове «Лигейя»), в строке 6 найдено окончание, в строку 8 переместился первоначальный вариант строки 18, строка 17 сочинена совсем заново, а строка 19 — наполовину.

Редакция II:

1 Когда соломинка не спишь в огромной спальнѣ
2 И ждешь безсонная чтобъ важенъ и высокъ
3 Спокойной тяжестью что может быть печальнѣй
4 На вѣки чуткія спустился потолок

9 В часы безсонницы предметы тяжелѣе
10 Как будто меньше их такая тишина
11 Мерцают в зеркалѣ подушки чуть бѣлѣя
12 И в круглом омутѣ кровать отражена

13 *Шуршит соломинка в торжественном атласе*
14 Заиндевѣлых розъ мы дышимъ бѣлизной
15 Двѣнадцать мѣсяцевъ поютъ о смертномъ часѣ
16 Декабрь торжественный струится над Невой

5 Ленoръ, Соломинка, Серафита
6 Убита жалостью *и славою жива*
7 Чья голубая кровь струится изъ гранита
8 *Гдѣ в саркофагѣ спитъ тяжелая Нева*

17 *И голубого льда торжественно сиянье*
18 Как будто в комнатѣ тяжелая Нева
19 Шуршит соломинка — *Лигейя умиранье*
20 Что если жалостью убиты всѣ слова

На левом поле помечены (на этот раз крестиками) почти те же места — строки 13, 5 и 17. Правка на этот раз гораздо более скромная. Накапливаются такие старые и новые варианты:

Редакция IIа:

13а И къ умирающимъ склоняясь в *нѣжной* рясѣ
б Что знает женщина одна о [смертном часѣ]
о черной рясѣ
а Клубится полог свѣт струится ледяной
а [*Думая о рясѣ*]
а Декабрь торжественный *нам свѣтит* надъ Невой
6а *Чья в саркофагѣ спит блаженная любовь*
8а *Убита жалостью и не воскреснет вновь*
20а *Больною жалостью убит*[*ые слова*]
ая вдова

Кроме этих двух листов в архиве имеется и третий. Он — беловой, очень аккуратный, со знаками препинания и содержит только вторую часть стихотворения (ст. 21—32) с небольшими отклонениями от окончательного текста. Словесные разночтения здесь совпадают с первой публикацией 1917 г. (в альма-

нахе «Тринадцать поэтов»). Вот эти разночтения — как словесные, так и пунктуационные:

22 Ленoръ, соломинка, Лигейя, Серафита [!][.]!
23 после «Нева» — запятая;
27 Въ огромной комнатѣ, соломинка въ атласѣ
28 после «медленный» — запятая;
29 декабрьская Лиге[я]йя,
30 после «любовь» — тире;
31 А та, соломинка [,] — быть можетъ Саломея [,] —
32 Убита жалостью и не проснется вновь!

Дата: Декабрь 1916.

Эти черновые тексты позволяют нам хотя бы отчасти проследить историю становления стихотворения. Это важно для его понимания. Дело в том, что, работая над стихотворением, Мандельштам часто усложняет и зашифровывает его все больше от этапа к этапу. Классический пример — «Грифельная ода», черновики которой разобраны И. М. Семенко [Семенко 1986: 9—35]: ключевые образы, связывавшие «оду» с лежащим в ее основе восьмистишием Державина, шаг за шагом все более вытравляются из текста. То же самое мы увидим и в «Соломинке». Это темное стихотворение, почти не поддающееся пересказу. Единственная монографическая статья о «Соломинке» [Semmler-Vakareliyska 1985: 405—421] настаивает, что в основе его поэтики — «блаженное, бессмысленное слово» (формулировка из стихотворения 1920 г.), и сосредоточивается на анализе завораживающих фонетических и морфологических повторов. Мы хотели бы показать, что «блаженные слова» нашего стихотворения (строки 20—21) в основе своей не такие уж «бессмысленные слова», и хотели бы сделать это, проследив их путь по вариантам текста, начиная с самого начала. Мы постараемся не отвлекаться ни на звуковую структуру стихотворения, ни на подтексты отдельных слов и оборотов, как они ни важны.

Первоначальный вариант «Соломинки» не только понятнее, чем окончательный, но по нему легче представить себе и то, что послужило поводом для стихотворения,— и даже предположить, как складывался текст «Соломинки» до того, как он был зафиксирован сохранившимися черновыми автографами.

Стихотворение обращено, как известно, к Саломее Николаевне Андрониковой (1889—1982), петербургской красавице, хозяйке салона; в окончательном тексте имя *Саломея* названо прямо. По начальной редакции стихотворения мы сравнительно легко можем восстановить по крайней мере три момента в его жизненном субстрате. Во-первых, видно, что имя героини здесь переделано в прозвище *Соломинка*; из других источников мы знаем, что изобретателем этого прозвища был поэт С. Рафалович. Во-вторых, видно, что поводом к стихотворению была ее жалоба на бессонницу. (Снотворные были популярным средством самоубийства, отсюда метонимия *всю смерть ты выпила* и все дальнейшее раз-

ворачивание смертной темы[2].) В-третьих, видно, что основное содержание стихотворения — выражение сочувствия и жалости, в черновиках — от лица *мы*, в окончательном тексте — от лица *я*. Таким образом, в основе это стихотворение на случай из светской жизни — точно так же, как одновременное «Я потеряла нежную камею...» (тоже в ответ на жалобу дамы — Тинатины Джорджадзе, родственницы Саломеи Андрониковой) и как чуть более раннее «Нет, не поднять волшебного фрегата...» (тоже о несчастье светской барышни).

Все эти три мотива стремительно гиперболизируются: имя заклинательно повторяется вновь и вновь, бессонница вырастает в описание огромной и тяжелой спальни, желанный сон — в смерть, испытываемая жалость — в *Что если жалостью убиты все слова?* Из этой гиперболизации и возникает стихотворение.

Мы можем даже представить себе, как три ключевых слова — *Соломинка*, *бессонница* и *жалостью* — формировали текст стихотворения на самых первых шагах, еще до наших автографов. Все эти слова — длинные, с дактилическими окончаниями; чтобы на выигрышном месте уложиться в стих, они подсказывают выбор длинного размера, 6-ст. ямба с дактилической (по преимуществу) цезурой. Мы знаем, что к такому ритму 6-ст. ямба Мандельштам был склонен и в других своих стихотворениях [Тарановский 1962: 99—125].

Такой ритм диктовал стиху спрос и на другие слова с дактилическими окончаниями: существительные (*женщина*, *в комнате*; *в омуте*; *в зеркале*; *в пологе*, *тяжестью*); прилагательные (*звонкая*, *чуткие*, *бессонная*, *к умирающим*, *торжественный*, *милая*). Видно, как четко все эти слова располагаются по трем вышеназванным темам: 1) Соломинка, 2) бессонница, 3) жалость; вне их — только одно слово *месяцев*. Соотношение мужских, женских и дактилических окончаний в словах черновиков «Соломинки» — 3 : 4 : 3, тогда как в обычной речи — 4 : 5 : 1. Соотношение существительных и прилагательных среди этих слов — 7 : 3, тогда как у Блока, например, 3 : 7, акмеист Мандельштам предпочитает называть предметы прямо, а не через их качества.

Для заполнения полустишия эти слова вступают в словосочетания — на 20 стихов в черновиках примерно 17 полустиший с повторяющимися словами: *Когда, соломинка*; *Ленор, Соломинка*; *Шуршит соломинка*; *Убита жалостью*; *С огромной жалостью*; *Что если жалостью* и т. п.,— это как бы формульная подоснова стихотворения. Из этих полустиший монтируются стихи, из этих стихов делается отбор для связного текста. Круг комбинаций ограничен, поэтому мы почти с уверенностью можем сказать, например, что в сознании поэта проходили не только строки *С огромной жалостью, с бессонницей своей*; *Убита жалостью, бессонницей своей* (редакции I и Ia), но и *Шуршит соломинка бессонницей своей*; *Под нежной тяжестью, бессонницей своей*; *Что знает женщина с бессонницей своей*; *В высокой комнате с бессонницей своей*, — однако были отбракованы.

[2] «Ошибка смерти» В. Хлебникова, указываемая Н. И. Харджиевым как источник этого образа, — [Харджиев 1973: 272] — ассоциация оправданная, но уже вторичная.

На середине такой работы стихотворение записывается в известных нам черновиках — прежде всего в редакции I. Мы сказали, что она проще и понятнее, чем окончательная; это должно значить, что она легче поддается пересказу в прозе. Попробуем сделать такой пересказ[3].

Редакция I может быть пересказана по строфам, приблизительно так. (I) Ты, Соломинка, не спишь и ждешь, что сон придавит тебя, как тяжкий потолок. (II) Все вокруг тебя тяжко и зеркально. (III) В этой-то обстановке шуршит последнею жизнью Соломинка. Что знает она о смертном часе? (IV) Соломинка выпила смерть и надломилась. (V) Среди тяжести и зеркальности шуршит Соломинка, и у нас от жалости нет слов. Или, если раскрыть метафоры и метонимии: (I) Соломинка страдает бессонницей и ждет тяжелого сна. (II) Тишина и пустота томят ее. (III) Она изнемогает. Что знает она о смертном часе? (IV) Она выпила много снотворного, от которого можно и умереть. (V) Зимней ночью она изнемогает, и у нас от жалости нет слов.

Любопытно, что уже такой пересказ обнаруживает некоторую несвязность и непоследовательность: строфа IV на своем месте кажется запоздалой, и ее хочется перенести ближе к началу, после строфы I, что Мандельштам в конце концов и сделает. Но поначалу он пробует идти по другому пути: укрепить сложившуюся последовательность строф продуманным чередованием пространственных образов и стилистических средств.

Начинается стихотворение (в редакции I) пространственным контрастом: маленькая Соломинка в огромной спальне. В строфе I подчеркивается высота спальни (*потолок*), в строфе II — ее ширина (удвоенная *круглым омутом* зеркала). В строфе III эта картина вставляется в еще более широкую раму (*высокая комната — над пышною рекой*), и эта последовательность величавого расширения завершается двойной концовкой: стилистически — риторическим вопросом (*Что знает?..*), а ритмически — двойным цезурным анжамбманом (*женщина / одна* и *свет / струится*). Таким образом, в первом трехстрофии внимание сосредоточено на второй половине контраста — не на маленькой Соломинке, а на ее большом окружении, и внимание это почти внеэмоционально (мотив *печальней* из строфы I не получает развития). В последующем двухстрофии, наоборот, в центре внимания — Соломинка, а эмоциональные мотивы идут один за другим: *нежней*, *милая*, *жалостью*, еще раз *жалостью*. В строфе IV в поле зрения только маленькая Соломинка, в строфе V вокруг нее возникает большое пространство — не комнатное, а сразу внекомнатное (декабрьский воздух, замерзшая Нева), кон-

[3] Имя «Соломинка» Мандельштам, как мы видели, писал то с большой, то с маленькой буквы: оно для него колебалось между собственным и нарицательным. Поэтому вряд ли правильно унифицировать его в изданиях, как это иногда делается. Но мы для простоты будем писать его только с большой буквы.

траст от этого острее; и эта последовательность мгновенного расширения завершается опять-таки риторическим вопросом: *Что если жалостью?..*

Стихотворение, таким образом, распадается на 3 + 2 строфы. Вторая часть его более напряженна, чем первая: образы ее, как сказано, более эмоциональны, а стилистические тропы гуще и сложнее (в первой части только *спустился потолок* и *в круглом омуте*, во второй — *всю смерть ты выпила*; *голубая кровь декабрьских роз разлита*; *в саркофаге спит тяжелая Нева*). Этим достигается композиционное равновесие и ощущение концовки. Однако легко заметить, что в самых ответственных местах стихотворения, в риторических вопросах, замыкающих обе его части, выражения недостаточно однозначны. В строке *Что знает женщина одна о смертном часе?* требуется усилие, чтобы понять, что *женщина одна* означает не «какая-то женщина», а «одинокая женщина». А в строке *Что если жалостью убиты все слова?* начальное *Что если...* слишком похоже на начало условного предложения, и этим ослабляется категоричность риторического вопроса. (Старинный поэт поставил бы здесь скорее *Ужели?..*)

Эти два слабых места своей композиции Мандельштам и пытается усовершенствовать в дальнейшей работе над текстом.

Первое из них — строки 15—16, *Что знает женщина одна...* — нашло себе замену в редакциях Іа и II. Соломинка отступила на дальний план; *о смертном часе* гласят уже не *женщина одна*, а *двенадцать месяцев*; в поле зрения уже не комната с *пологом*, а заоконная Нева с двенадцатым месяцем над ней. Заодно была сделана попытка отодвинуть Соломинку и из смежных строк 13—14: *И к умирающим склоняясь в черной рясе, / Заиндевелых роз мы дышим белизной* и т. п.; но это *мы*, видимо, оказалось недостаточно мотивированным и дальше редакции IIа не пошло.

Второе из них — строки 19—20, *Что если жалостью...* — потребовало более долгой работы. Это самое интересное место нашего материала: здесь видно, как поиски рифм приводят к находкам образов и идей, форма определяет содержание.

Во-первых, это почти бессмысленная, на слух, примерка вариантов к строке 20 в редакции IIа: чтобы обойти *Что если жалостью...*, Мандельштам примеряет *Больною жалостью убитые слова*, а затем *...убитая вдова*. Саломея Андроникова вдовой не была, слово это звучит в стихотворении очень неуместно, однако именно оно произвело главный смысловой сдвиг между черновыми редакциями и окончательной. А именно происходит смелая метонимия: *убиты жалостью* оказываются не слова о Соломинке, а сама Соломинка, как это прямо сказано в строках 5—6 редакции II и строке 8 редакции IIа. Отчасти эта метонимия подготовлена словами *соломка неживая*, но эпитет *неживая* легко понимался в переносном, смягченном смысле, а сказуемое *убита* звучит гораздо более веско.

Во-вторых, эти слова *убита жалостью...* в строках 5—6 редакции II в сочетании с еще не забытой установкой на рифму *...слова* почти механически порож-

дают антитезу *...но славою жива*, а это становится основой всей идеи стихотворения: героиня умирает лишь частью своего существа, а другою частью остается жить. В черновой редакции I этой мысли вовсе не было — в окончательной она станет главной и будет провозглашена в финале, в строках 29—32.

В-третьих, эта «другая часть», остающаяся жить, получает имя, тоже подсказанное поисками рифмы. В той же последней строфе редакции I со словом *убита* рифмовалось *голубая кровь декабрьских роз разли́та*. Так как ударение это не совсем правильное (нужно: *разлита́*) и так как словосочетание *роз раз-* кажется неблагозвучным, то начались поиски замены: явилась метонимия *голубая кровь струится из гранита* (декабрьский лунный свет над набережной Невы), более смелая, чем все прежние. Она задаст тон заключительной части окончательной редакции — строкам 23—24 и следующим.

Но поиски рифмы на этом не останавливаются: следующим откликом на слово «убита» приходит имя «Серафита» и ведет за собой вереницу романтических имен[4]. Оно сохраняется и в окончательной редакции (строка 22), хотя исходное слово «убита» из нее и выпало[5]. В веренице имен последним, с колебанием (пробел в редакции II!), приходит имя *Лигейя*, но именно оно оказывается для стихотворения главным. А именно — подлинное имя героини стихотворения, Саломеи Андрониковой, раздваивается на *Солом-инку* (имя, вводимое в стихотворение с первой же строки) и *Лиг-ейю* (имя, возникающее лишь по ходу стихотворения). В концовке окончательной редакции, строки 29—32, *Соломинка* умирает, а *Лигейя* остается жить. Слово *соломинка* ассоциируется с бытом (в частности, с *пить соломинкой*, отсюда *всю смерть ты выпила*), с хрупкостью, бренностью; имя Лигейи, героини Эдгара По, — с романтической любовью, преодолевающей смерть[6].

Лигейя у Эдгара По воскресает из (чужого) саркофага — отсюда в редакции IIа возникают последние образные находки: *Чья в саркофаге спит блаженная любовь* и, по контрасту, о Соломинке: *Убита жалостью и не воскреснет вновь*. (Саркофаг уже упоминался в строке 18 *И в саркофаге спит тяжелая Нева* — значит ли это, что мысль о Лигейе-Саломее была в сознании поэта с самого начала работы над стихотворением?) Слово *блаженная* окончательно определяет эмоциональную атмосферу финала, оттесняя на второй план первоначальную

[4] Источник их обнаружен Н. И. Харджиевым — [Харджиев 1973: 272]: это *Т. Готье*. Шарль Бодлер. П., 1915. С. 34: «...как Лигейя... и Элеонора Эдгара По и Серафита-Серафит Бальзака».

[5] Ср. «Почки в “Наушниках” — “Не спрашивай, как набухают почки” — впервые появились как рифма к “комочки” в “Черноземе”, — в какой-то момент “комочки” рванулись в конец строки, чтобы сочетаться с “почки”, а потом ушли на свое место» [Мандельштам Н. 1989: 183].

[6] «Тройное сопоставление» «Соломинка — Лигейя — Саломея» упоминается в статье C. V. Semmler-Vakareliyska [Semmler-Vakareliyska 1985: 418], но тонет среди других созвучий как менее важное, чем, например, «соломка — Соломинка — Саломея».

14 — 6752

эмоцию — жалость. И уже за пределами доступных нам черновиков, на переходе к окончательной редакции, оно переносится с *любви* на *слова*, — строчка *Я научился вам, блаженные слова* становится итоговым, переломным стихом окончательной редакции.

Другая важная перемена, происходящая между нашими черновиками и окончательной редакцией, — это, как уже упоминалось, перестановка строфы IV (строки 5—8) на второе место. В результате этого исчезает первоначальная двухчастность стихотворения: 3 + 2 строфы, в каждой части мысль двигалась от Соломинки к окружающему ее пространству. Стихотворение становится монолитным, расширение поля зрения не прекращается от начала до конца (хотя и не плавно), и параллельно ему идет раскрытие темы «Саломея — Соломинка — Лигейя».

Расширение поля зрения в окончательной редакции пятистрофного стихотворения совершается так. Строфа I, как и прежде, — маленькая Соломинка в огромной спальне под высоким потолком. Строфа II — из двух частей этой антитезы внимание сосредоточивается прежде всего на первой, речь идет только о Соломинке и смерти, пространства нет. Строфа III — внимание переходит на вторую часть антитезы, речь идет только о пространстве, о комнате, Соломинки нет. Строфа IV — расширение пространства вокруг Соломинки продолжается, за комнатой появляется черная Нева, ближнее и дальнее пространство связываются потоком голубого света; параллельно пространству расширяется время, за смертным часом появляются двенадцать месяцев. Строфа V — ближнее и дальнее пространство не только связываются, но и взаимопроникают, *как будто в комнате тяжелая Нева*. Мы видим, насколько усложнилась картина по сравнению с редакцией I, — там не было ни взаимопроникновения пространств, ни времени, ни голубого и черного цвета.

Раскрытие имени героини в окончательной редакции пятистрофного стихотворения совершается так. Строфа I называет его как само собой разумеющееся: соломинка. Строфа II повторяет его вновь и вновь, пока не доводит до желанного обессмысливания, а потом осмысляет его как бы от противного: *не Саломея, нет, соломинка скорей*. (Эта строчка заменила строчку *С огромной жалостью...* — игра звуков вытесняет эмоцию.) В строфе III, как сказано, героини нет. В строфе IV о ней говорится: *Нет, не соломинка...*, но кто же она — так и не договаривается. В строфе V наконец начатое досказывается до конца: *нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье*. (Эта вереница слов была бы двусмысленна, если бы не цезура, которая членит фразу, как тире: нет, не Соломинка — а Лигейя...) Стихотворение строится как загадка, напряженно разгадываемая в два приема: не Саломея, а Соломинка, не Соломинка, а Лигейя; в редакции I этого не было, имя оставалось саморазумеющимся (и поэтому неясно интригующим) до самого конца. Задается загадка в строке 8 называнием Саломеи (в редакции I ее не было), разрешается в строке 19 называнием подряд обоих имен-компонентов: *Солом-инка, Лиг-ейя*.

Вереница слов *Соломинка, Лигейя, умиранье* сама могла бы показаться не разгадкой, а загадкой; чтобы этого не случилось, пятистрофное стихотворение заканчивается строкой *Я научился вам, блаженные слова*. Ключом к загадочной смене картин и эмоций в стихотворении — сперва нежность, потом торжественность — оказываются слова: это как бы заклинание, исцеляющее поэта от томительных переживаний.

Таким образом, на протяжении пяти строф совершается переход от маленькой Соломинки к большому пространству и времени, от домашнего шутливого прозвища к высокому поэтическому, от страдательной печали и нежности к заклинательной властности. А затем происходит главное: вслед за пятистрофным стихотворением пишется трехстрофное, в котором две строфы представляют как бы зеркальный конспект первого, а третья эпилог к нему.

«Конспект» — это значит, что новое стихотворение наполовину составлено из строк, тождественных или (чаще) близко схожих со строками первого стихотворения — точнее, последних его двух строф. «Зеркальный» — это значит, схожие строки расположены симметрично относительно оси между строками 20 и 21: 20 = 21, 19 ≈ 22, 18 ≈ 23, (17 + 14) ≈ 25, 16 ≈ 24, 15 = 26, (14 + 13) ≈ 27 (а потом 13 = 27). Граница между двумя стихотворениями — как бы поверхность зеркала. Мало того, последовательность мужских и женских рифм во втором стихотворении — тоже зеркальная, *мжмж мжжм жмжм*. Первое стихотворение было прорифмовано самым привычным в русской поэзии образом, *жмжм*; после этого рифмовка *мжмж* ощущается как повышенно напряженная; охватная рифмовка *мжжм* — как предельно напряженная, отмечающая конец образного движения; а возврат к *жмжм* — как реприза первого стихотворения, облегчение, общая развязка. «Зеркало», как мы помним, упоминалось в срединном (тоже осевом!) четверостишии первого стихотворения: *Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, / И в круглом омуте кровать отражена*[7]. После этого даже можно считать, что такое расположение сходных строк и однородных рифм осмысляется иконически. Оно бросается в глаза и отмечалось всеми, писавшими о «Соломинке».

Обратная последовательность строк означает и обратную последовательность образов. Пятистрофное стихотворение расширяло поле зрения: Соломинка — комната — зимняя столица. Трехстрофное стихотворение сужает поле зрения: зимняя столица — Соломинка. При этом все образы напряжены и уплотнены гораздо больше. В строчке *Ленор, Соломинка...* вместо двух заклинательных имен — четыре. В исходном стихотворении говорилось: *Как будто в комнате тяжелая Нева* — здесь говорится без всякого *как будто*: *В огромной комнате тяжелая Нева*, и это взаимопроникновение образов подкрепляется строчкой *И голубая кровь струится из гранита* (*голубая* — от ледяного

[7] О. Ронен указывает, что это зеркало-омут — реминисценция из Н. Клюева [Ronen 1983: 281].

воздуха, *гранит* — от саркофага Невы, *кровь* — от знатности и болезненности Соломинки). В исходном стихотворении Соломинка была бессонная, нежная, чуткая, сломанная — здесь она *вкушает медленный томительный покой*: можно понять так, что она в конце концов заснула, и тогда два стихотворения будут противопоставляться просто как бессонница и сон, — может быть, смертный сон, потому что в автографе трехстрофия сказано *...и не проснется вновь.*

На зеркальном переломе в середине трехстрофного стихотворения происходит последняя правка: вместо *В огромной комнате Соломинка в атласе / Вкушает медленный томительный покой* говорится противоположное: *Нет, не Соломинка...* Это сделано для подготовки последней, развязочной строфы — о том, что Саломея раздвоилась на Соломинку и Лигейю, и Соломинка погибла, а Лигейя остается жить в поэте, в его слове и славе (*в крови*, то есть больше, чем в душе; образ подсказан *голубой кровью* строка 24). *Нет, не Соломинка...* — означает: *...а только мертвое тело Соломинки.* Эта последняя строфа противопоставляется всем предыдущим: прежде всего, конечно, образом автора, речью от первого лица — раньше этого нигде не было, вариант *роз мы дышим белизной* был слабее (не *я*, а *мы*) и не задержался в тексте; а во вторую очередь — синтаксисом, более длинными и плавными фразами, каких не было перед нами с самых первых строф.

Еще одно попутное замечание о синтаксисе. Мы сказали, что в редакции I было два слабых места, которые Мандельштам старался далее усовершенствовать. Но было еще и третье слабое место, не словесное, а синтаксическое, и его Мандельштам оставил без внимания. В стихотворении борются две тенденции: чтобы каждая строфа (а то и каждая строка) была отдельна и замкнута — и чтобы стихотворение тем не менее начиналось риторически-традиционным придаточным предложением *Когда...* (как в «Когда волнуется желтеющая нива...» и т. п.). Конфликт этих двух тенденций, естественно, происходит на стыке первой и второй строфы. В редакции I мы читаем: *Когда, Соломинка,* (ты) *не спишь... и ждешь...* (то) *в* (такие) *часы бессонницы предметы тяжелее*, и т. д. Получается неувязка сиюминутного и обычного: Когда (сейчас) то-то, то (обычно) то-то. В окончательной редакции мы читаем: *Когда, Соломинка,* (ты) *не спишь... и ждешь...* (то это значит, что) *ты, Соломинка, выпила всю смерть,* и т. д. Получается неувязка настоящего и прошлого: Когда (сейчас) то-то, то (в прошлом) то-то. Это натяжка более резкая: чтобы осмыслить ее, приходится мысленно вставлять громоздкое звено (*то это значит, что...*).

Мы не знаем, как пришла к Мандельштаму мысль перемонтировать уже написанное стихотворение и опубликовать второй вариант рядом с первым. Можно предположить, что главным здесь было ощущение разницы двух эмоциональных ключей — взволнованной нежности и спокойной торжественности. Первая редакция стихотворения целиком строилась на взволнованной нежности и жалости, потом эта эмоция постепенно вытеснялась заклинательной торжественностью. Овладев этой новой интонацией, поэт попробовал построить на ней стихотворение с самого начала — не закончивши ею, а с нее начавши.

Получился текст, не отменяющий, а дополняющий первый и зеркально примыкающий к нему, — этот зеркальный эффект и побудил, по-видимому, автора сделать новаторский шаг: напечатать оба варианта подряд.

Так явилась первая из «двойчаток» Мандельштама.

Стихотворения с параллельными редакциями были у Мандельштама и раньше. Таковы два «Футбола» 1913 г.— героизированный и бытовой, — интересные тем, что они развились из одного и того же первоначального черновика, как часто будет впоследствии. Таков «Аббат» 1915 г. с возвышенным вариантом *Переменилось все земное...* и сниженным, сатириконским *О, спутник вечного романа...* Таковы уподобительное *Природа — тот же Рим и отразилась в нем...* и инвективное *Когда держался Рим в союзе с естеством...* Но ни в «Футболе», ни в «Аббате», ни в «Риме» он не предлагал читателю оба варианта рядом, как равноправные. В первый раз это было сделано в «Соломинке», — как и прежде, два стихотворения различались здесь эмоцией, сперва взволнованной, потом важной, но они подхватывали друг друга, и это позволило им появиться рядом.

Вторым случаем следует считать, вероятно, два «Сеновала» 1922 г. — *Я не знаю, с каких пор...* и *Я по лесенке приставной...* Здесь эмоциональная разница двух текстов невелика, но смысловая огромна.

Третьим случаем приходится считать «1 января 1924» и «Нет, никогда ничей я не был современник» (в отдельной альманашной публикации озаглавленное «Вариант»), тоже со смысловым расхождением: в кратком «Нет, никогда...» поэту приходится *с веком вековать* и, переживши его смерть, томиться; в пространном «1 января» он ночными травами спасает век от смерти [Ронен 1983].

А далее, после перерыва, начинаются уже классические «двойчатки» и «тройчатки» 1930-х гг., возникновение которых и авторское отношение к которым подробно описано в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам [Мандельштам Н. 1989: 177—190]. При этом, однако, не надо забывать, что Мандельштам в это время был поэтом не-печатающимся, и «равноправными вариантами» они для него были только в воображаемых «московских тетрадях» и «воронежских тетрадях»; как он стал бы отбирать и подавать их в печати — гадать бесполезно.

Милая хрупкость плоти и творимая вечность поэзии — антитеза, глубоко заложенная в творчестве Мандельштама с самых ранних лет. В «Соломинке» они противопоставляются друг другу как две половинки имени Саломеи Андрониковой — «Соломинка» и «Лигейя». Черновики «Соломинки» интересны тем, что позволяют видеть, как эта антитеза сама собой, почти невольно возникает у поэта в ходе работы даже над таким салонным стихотворением на случай, где, казалось бы, ее неоткуда было ожидать. А возникнув, она разрастается до того, что само стихотворение разламывается на два взаимодополняющих — о смертности и о бессмертии, оба наполовину из одних и тех же слов и строк. И отсюда начинаются стихи, размножающиеся почкованием, все более и более частые в творчестве зрелого и позднего Мандельштама, — его «двойчатки» и «тройчатки».

Дополнение

А. А. Морозов обратил наше внимание на еще один источник допечатного текста «Соломинки»: на копию, находящуюся на вклейке в известном экземпляре «Камня» 1916 г., принадлежавшем С. П. Каблукову (хранится в том же Принстонском архиве). Здесь стихотворение состоит из двух частей по три строфы: часть I, строки 1—12, и часть II, ст. 21—32. Это — очевидная промежуточная ступень между описанными выше стадиями работы над стихотворением и его окончательной публикацией. Видно, что, уже закончив и пятистрофную и трехстрофную («зеркальную») редакцию, Мандельштам все-таки не решался предложить их читателю рядом, с таким количеством зеркальных самоповторений. Чтобы избежать этого, он отсек от пятистрофия две последние строфы — те самые, стихи и полустишия которых повторялись во второй части. Результат его не удовлетворил: видимо, слишком резок оказался разрыв между двумя частями. Только после этой пробы Мандельштам делает решающий шаг: печатает оба варианта рядом как «двойчатку», то есть пару стихотворений, отчасти повторяющих, а отчасти дополняющих друг друга.

П. М. Нерлер [Нерлер 1990: 475] указывает два разночтения «каблуковской» редакции по сравнению с окончательным текстом:

строка 27: В огромной комнате соломинка в атласе
строка 32: Убита жалостью и не воскреснет вновь.

К этому следует добавить:

строку 7: Соломка милая, [с]Соломка неживая,

и два исправления: после строки 1 — [Соломка нѣжная, [с] Соломинка сухая] и в строке 4 — На вѣки [сонны] чуткія спустился потолокъ. Дата при первой части — «1916. Осень. Дек.» Над заглавием аккуратный Каблуков сделал помету: «С приб. 2 строф напечатано в альм. “13 поэтов”, Пг., 1917, стр. 25—26».

«СЕНОВАЛ» О. МАНДЕЛЬШТАМА: ИСТОРИЯ ТЕКСТА И ИСТОРИЯ СМЫСЛА

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ О. Мандельштама о сеновале (1922) вошли во «Вторую книгу» 1923 г. и в «Стихотворения» 1928 г. в таком порядке и виде:

1

I Я не знаю, с каких пор
Эта песенка началась —
Не по ней ли шуршит вор,
Комариный звенит князь?

II Я хотел бы ни о чем
Еще раз поговорить,
Прошуршать спичкой, плечом
Растолкать ночь — разбудить.

III Приподнять, как душный стог,
Воздух, что шапкой томит;
Перетряхнуть мешок,
В который тмин зашит.

IV Чтобы розовой крови связь,
Этих сухоньких трав звон,
Уворованная нашлась
Через век, сеновал, сон.

2

V Я по лесенке приставной
Лез на всклоченный сеновал, —
Я дышал звезд млечной трухой,
Колтуном пространства дышал.

VI И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?

VII Звезд в ковше Медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять.
Набухает, звенит темь,
И растет, и звенит опять.

VIII Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем,
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.

IX Из гнезда упавших щеглов
Косари приносят назад, —
Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.

X Чтобы розовой крови связь
И травы сухорукий звон
Распростились: одна — скрепясь,
А другая — в заумный сон.

Впоследствии, 3 февраля 1936 г., Мандельштам внес в авторский экземпляр два изменения: вместо строфы III появилась строфа IIIa:

Раскидать бы за стогом стог —
Шапку воздуха, что томит;
Распороть, разорвать мешок,
В котором тмин зашит;

а после строфы VII появилась строфа VIIa:

Распряженный огромный воз
Поперек вселенной торчит.
Сеновала древний хаос
Защекочет, запорошит...

Авторская пометка: «Восстановлено по черновикам 1922 г.». Действительно, как мы увидим, строфа IIIa частично, а VIIa полностью повторяет чтение черновиков. Как относиться к таким спорадическим поздним вторжениям автора в свой ранний текст (в данном случае — во имя еще более раннего) — особая текстологическая проблема, которую нужно обсуждать отдельно. Начиная с издания Н. И. Харджиева (1973, «Библиотека поэта», большая серия), издатели безоговорочно включают их в текст, в основном печатаемый по «Стихотворениям» 1928 г.

Черновики двух «Сеновалов» хранятся в архиве Мандельштама (В. 4, F. 14) в отделе рукописей библиотеки Принстонского университета. За возможность работать в этом архиве в 1994—1995 гг. я глубоко благодарен администрации библиотеки и фонду IREX. Большим счастьем была возможность сверять свои прочтения этих очень неразборчивых текстов с прочтениями С. В. Василенко, лучшего специалиста по мандельштамовским автографам.

Черновики эти занимают три листка бумаги, пронумерованные (Н. И. Харджиевым или Н. Я. Мандельштам?) карандашными цифрами в кружках в правом

верхнем углу страницы: 1, 2 и 3. Листок 1 — бумага верже с водяными знаками, края обрезаны ножницами, размер — 25 × 18—19 см. Листок 2 — желтоватый, помятый, на обороте машинописи стихотворения «Люблю под сводами седые <так!> тишины...», размер — 22,5 x 19,5 см. Листок 3 — такое же верже, как и листок 1, правый край обрезан ножницами, размер — 25,5 × 20,5 см. Листки 1 и 3 первоначально составляли одно целое (хотя обрезы их сейчас и не состыковываются): часть текста на листке 1 относится к работе над текстом на листке 3.

На этих листках записаны шесть последовательных редакций «Сеновала»: в начале это одно стихотворение, в конце — два.

Редакция1 (л. 2, карандаш, первая запись) — строфы I, II, III, IV;

редакция 1a (л. 2, правка, более бледный карандаш и более небрежный почерк) — то же плюс строфы V, VII, VIIa, X;

редакция 2 (л. 3, карандаш, первая запись) — строфы V, I, VII, VIIa, III, IV;

редакция 2a (л. 3 и л. 1, правка, более темный карандаш) — то же минус строфы I, III (?) и VIIa, плюс строфы VI, VIII и IX;

редакция 3 (л. 1, ниже и поперек к предыдущему тексту, карандаш, более аккуратный почерк) — строфы I, II, III, IV, образующие стихотворение «Я не знаю, с каких пор...»;

редакция 3a (л. 3, оборот, черные чернила, аккуратный мелкий почерк) — строфы V, VI, VII, VIII, IX, X, образующие стихотворение «Я по лесенке приставной...».

Р е д а к ц и я 1:

I Я не знаю с каких пор
Эта песенка началась
Сеновалом шуршит вор,
Комариный звенит князь.

II Я хотел бы ни о чем
Еще раз поговорить
Прошуршать спичкой, ребром
Растолкать ночь, разбудить.

III Раскидать как душный стог
Воздух что шапкой томит,
Перетряхнуть мешок,
В котором тмин зашит —

IV Чтобы розовой крови связь,
Этих сухоньких трав звон,
Уворованная нашлась
Как нибудь прояснить сон

Первые три строфы записываются подряд, без поправок, как уже сложившийся текст. IV строфа перерабатывается на ходу: сперва

16а Через век, сеновал, сон

Потом зачеркивается и этот вариант и приписывается (с отбивкой, как равноправный) другой, хотя ст. 15 остается незачеркнутым:

15а Распростились — одна крестя<сь>
16б А другой в свой заумный сон

Что описывается в этих четырех строфах? Герой — на сеновале, ночью. Вокруг — тревожащие ночные звуки: шорох сена, звон комара; вокруг — томящая духота, как под стогом-шапкой. Шуршанье сена кажется шуршаньем вора; звон комара напоминает не только о державинском комаре — «ордынском князе», который только поет и витает в мире душ [Тарановский 1976: 29—30], но и о пушкинском комаре — князе Гвидоне, который умеет больно жалить (воровать розовую кровь); духота напоминает о тминном запахе детства («хаос иудейский»). Это первозданный мир (*Я не знаю, с каких пор эта песенка началась* в первых строках), в который герой вторгается как инородное существо; это хаотический мир, в котором способность к звону передается от комара (в I строфе) к сухому сену (в IV строфе), которое до того только шуршало; этот мир похож на смутный сон (в последней строке). Герой хочет «прояснить» этот сон; для этого, во-первых (II строфа), — нарушить его инородность («растолкать ночь, разбудить» — осязанием ребра, зрением вспыхнувшей спички, звучанием разговора хотя бы «ни о чем»); во-вторых (III строфа) — разрушить его хаотичность (*раскидать, перетряхнуть* его гнетущую тяжесть); в-третьих (IV строфа) — нащупать в нем и между ним и собой какую-то органическую связность. Основой ее может быть *розовой крови связь* — *уворованная* комаром, эта кровь теперь объединяет, роднит поэта с его окружением; и, вероятно, *звон*, который тоже может быть общим у трав и у стихов поэта. В результате мир стихотворения выстраивается в четкую перспективу: большое время (*век*, вместо *я не знаю, с каких пор...*), маленькое пространство (*сеновал*) и личное переживание (*сон*).

И тут происходит резкая перемена направления мысли: нет, упорядочить мир — дело безнадежное, нужно не сродниться с ним, а наоборот, отстраниться, «откреститься» от него — чтобы розовая кровь осталась внутренней *связью* человека, а звон трав остался иррациональным бредом его внешнего окружения. От этой новой концовки переосмысляется все стихотворение — начинается правка предыдущих строф и дописывание новых.

Редакция 1а. Правка в записанном тексте:

I 3а Не по ней ли шуршит вор
II 7а Прошуршать спичкой, сверчком

(«сверчком» — чтение С. В. Василенко; возможно также «сверлом»);

III 9а Раскидать бы за стогом стог
10а Шапку воздуха, что томит
11а Распороть растря<с>ти мешок
12а Где чебрец <и?> тмин зашит

Дополнительные строфы появляются на правом поле соответственно против II, III, IV строф:

V 3 Щекотал звездной трухой
4 Сенокосной пылью дышал
1 И по лесенке приставной
2 Лез на всклоченный сеновал

Правка: 3а Защекочет звездной трухой
б Я дышал звездной трухой
4а И хаосом сена дышал

VII 9 Звезд в ковше медведицы семь
10 Добрых чувств у меня <у нас?> пять
11 Набуха<ет> растет темь
12 И растет и звенит опять

Правка: 10а Добрых чувств на земле пять
11а Набухает звенит темь

VIIа 13 Распряженный огромный воз
14 Поперек вселенной торчит
15 Сеновала древний хаос
16 Защекочет запорошит

(Ст. 4 А. Г. Мец вслед за И. М. Семенко читает *Сенокосом и пылью <?> дышал*, а ст. 11 — *Набухает у нас темь*, видимо, заимствовав среднее слово из предыдущей строки, — [Мец 1995: 464, 564].)

После этого встает вопрос о композиции нового набора строф. В связи с этим вносятся поправки для связи I и V строф:

V 1а Я [по] лестнице приставной
I 1а [И] не знаю с каких пор

Над строфами надписываются номера: над пятой строфой — 1, над первой — 2, над седьмой — 3, над VIIа — 4, над третьей — 5, над четвертой — 6. Над десятой строфой, кажется, тоже поставлен номер 6, но густо зачеркнут. Вторая строфа, оставшаяся без номера, перечеркивается.

В чем смысл этих доработок? В том, чтобы достаточно реальный и конкретный образ сеновала из строф I—III раздвинуть до масштабов вселенной. В строфе II ощущать его непосредственно «ребром» уже невозможно, слово заменяется. В строфе III душный воздух похож уже не на стог, а на много стогов; мешок запахов требует уже не одного, а двух глаголов сильного действия; еврейский комнатный тмин (с которым, может быть, уже ассоциируется верленовский thyme, тимьян) дополняется российским и малороссийским степным чебрецом. Строфа V, вводящая слово *сеновал*, начинается не с него, а со *звездной трухи* и (после колебания) сенного *хаоса* (высокое слово с низким, бытовым ударением — контраст, недавно обыгранный в «Первом свидании» Белого). В строфе VIIа у этой *звездной трухи* появляется вещественный источник — звездный *Воз* (Большая Медведица), торчащий сеном на всю вселенную; а у сенного *хаоса* (с тем же ударением) — литературный источник, тютчевский эпитет, мировой *древний хаос*. (Кроме звездного *воза*, с мандельштамовским образом ассоциируется и аллегорический «Воз сена» с картины Босха [Ронен 1991], но эта ассоциация, по-видимому, вторична.) В предыдущей редакции чуждый мир пассивно облегал человека, теперь этот мировой сеновал активен, агрессивен: *защекочет, запорошит*. Он сильнее человека: в строфе VII звезд в Медведице больше, чем человеческих чувств, способных его воспринять (зрения, слуха; слово *добрых* добавляет двусмысленность, будто речь идет не только о чувствах-ощущениях, но и о чувствах-эмоциях и будто, соответственно, противопоставляемый им звездный сеновал — недобрый). Он усиливается все больше: *ночь* превращается в *темь* (слово с более общим значением), и она *набухает* и *растет*. Звон, который исходил сперва от комара, а потом от сухих трав, теперь исходит от самой *теми*; теперь эта *песенка* не просто инородна, а прямо враждебна, это *по ней* шуршит вор (раньше он шуршал по сеновалу, теперь этот образ стал метонимическим). Все это подводит к неизбежности намеченного вывода: осваивать такой мир безнадежно, от него можно только откреститься и оставить его в его иррациональной заумности.

Заумный — слово не из поэтического, а из критического лексикона 1910-х гг., прения по поводу заумной поэзии футуристов были у всех на слуху; в нашем стихотворении это слово оказывается такой же лексической кульминацией, как *древний хаос* оказывался семантической кульминацией. От Державина в начале стихотворения к Тютчеву в середине и к Хлебникову в конце прорисовывается подтекстовая кривая стихотворения.

Предлагаемое понимание — конечно, не единственное. Образ неба, несмотря на его сенную духоту, истолковывался и в традиционном возвышенном смысле [Фарыно 1987: 147—153] Звон и сухость — это запредельное бытие; как песенка поднимала на сеновал вора и комара, так лесенка (Иакова) поднимает в рай поэта; звезды и чувства — носители одной меры, хоть чувства и не поспевают за космосом; в слове *защекочет* — смех, признак жизни, и песня, соловьиный щекот. *Труха* — от славянских сказок о том, что Млечный путь — след из мешка

вора, укравшего сено; *Косари* у белорусов и великороссов — созвездие Ориона. Думается все же, что последовательность рассматриваемых здесь и далее черновых вариантов стихотворения не поддерживает этого оптимистического понимания.

Редакция 2. В наметившейся новой последовательности строф стихотворение переписывается на новый лист. Характерно, что в первую очередь переписаны были первая и последняя, концовочная строфы, а промежуточные намечены только первыми словами. Потом к этим первым словам были приписаны остальные — помельче и побледнее. Строки 11—12 строфы III, пришедшиеся на сгиб листа, совсем не поддаются прочтению.

V 1б Я по лесенке приставной
2 Лез на всклоченный сеновал
3в Я дышал звезд млечной трухой
4б Колтуном вселенной <?> дышал

I 1а И не знаю с каких пор
2 Эта песенка началась
3а Не по ней ли шуршит вор
4 Комариный звенит князь

VII 9 Звезд в ковше медведицы семь
10а Добрых чувств на земле пять
11а Набухает звенит темь
12 И растет и звенит опять

VIIа 13 Распряженный огромный воз
14 Поперек вселенной торчит
15 Сеновала древний хаос
16 Защекочет запорошит

III 9б Обойти бы за стогом стог
10б С шапкой воздуха что томит
11 *<нрзбр>*
12 *<нрзбр>*

IV 13 Чтобы розовой крови связь
14а И <– –> сухорукий звон
15 Распростились одна крестясь
16а А другая в заумный сон

Правка: 14б И травы сухорукий звон

Лестница превратилась в *лесенку*, конечно, под влиянием *песенки*. К характеристике космоса добавились *млечная* труха звезд, *колтун* и, наконец, само слово

вселенная (здесь его чтение сомнительно, но на следующем же этапе оно заменяется близким синонимом *пространство*). К характеристике героя добавились черты слабости, убожества, нищенства: *обойти бы за стогом стог с шапкой воздуха* — контраст героя и космоса стал сильнее. В этом контрасте начинают любопытным образом смещаться границы, они проходят уже не столько между героем и сеном, сколько между землею и небом: шапка воздуха, хоть и томит, но уже принадлежит нищему герою, а не насильственно навалена на него, как раньше; трава вокруг него не просто сухая, а *сухорукая*, тоже убогая и болезненная.

Заметим, что в концовке этой редакции (строфа IV, строки 15—16а) впервые появляется странный аграмматизм, в дальнейшем дошедший и до окончательного текста: *одна* (крови связь) *крестясь, а другая* (травы звон, муж. род!) *в заумный сон*. Может быть, это — стилистическое средство подчеркнуть заумную бессвязность мирового хаоса.

Редакция 2а. Правка в записанном тексте — минимальная:

IV 13 Чтобы розовой крови связь
I 4а Колтуном и склокой дышал
б Колтуном пространства дышал
IV 15б Распростились одна [скреп<ясь>]

Дополнительные строфы появляются внизу страницы (строфа VIII) и на правом поле (теперь на л. 1) против верхних двух строф (строфы VI и IX). Строфы VIII и VI записаны с более темным нажимом карандаша, по-видимому одновременно; строфа IX — с более бледным нажимом.

VIII 17 Не своей ли кровью шуршим
18 Против шерсти мира поем
19 <– – – – – – – – – – – –>
20 Обрасти косматым руном

Правка: на месте пропущенной строки —

19 Эта лира точно кувшин <?>
20а Обрастет <?> косматым руном
19а Лиру строим словно спешим

VI 5 И подумал — зачем будить
6 Темных чувств мохнатый рой
7 В этой вечной склоке ловить
8 Эолийский чудесный строй

Правка: 6а Песнопений мохнатый рой
б Этой <?> песни мохнатый рой
в Снова песни мохнатый рой

г Словотолков <??> мохнатый рой <*прзбр*>
е <– – – –> звучаний рой
ж Этих длинных звучаний рой

IX 21 Из гнезда упавших щеглов
22 <– – – –> назад
23 <– – – –> миров
24 <– – – –> летят

Правка: 22а <– –> приносят назад
б Косари приносят назад
24а Голоса <– – – –> летят
б Звуки <?> – – – летят
23а Из горящих вырвусь рядов
24в И вернусь в родной звукоряд

Правка очень неразборчива. Варианты <VIII> 19—20а, <VI> 6б и <IX> 23—24 даны в чтении С. В. Василенко; в первом из них возможно также читать *Этой лире точно хотим* или *Эта лира точно хрипя* (?), во втором *Круга песни мохнатый рой*, в третьем <*С сеновальных сухих*??> *листков Гаммы звуков* <*к небу*??> *летят* (восполнения пробелов — совершенно условные).

После этого вновь встает вопрос о композиции. Мандельштам отчеркивает справа длинной волнистой линией строфы I, VII, VIIа, III; потом строфы I и VIIа перечеркиваются; а неперечеркнутые строфы нумеруются с левой стороны (с запинкой на номере 5: 1 (V), 2 (VI), 3 (VII), 4 (VIII), [5] (III), 5 (IX), 6 (IV).

Кроме того, вызывает сомнение концовка стихотворения: против строфы IV справа Мандельштам пишет знаки «?!?» и обводит их рамкой, а в саму строфу врисовывает энергичные черные скобки: *Распростились) (одна крестясь, а другая в заумный сон*. По-видимому, он колеблется, не вернуться ли к первоначальной концовке.

Однако общий смысл внесенных изменений — прежний: отстраниться от мирового хаоса и даже больше: преодолеть соблазн слияния с ним (тот соблазн, с которого началась работа над стихотворением). Признаком мирового хаоса в новых строфах становится мохнатая шерсть — образ, подсказанный образом Большой Медведицы из строфы VII. В новой строфе VIII говорится: писать стихи, как будто мы косматы, как космос (рассчитанный звуковой намек), — нехорошо: теченье нашей розовой крови от природы направлено против шерсти мироздания. (Шуршанье, шелест крови — образ, идущий от Тургенева и Анненского и повторяющийся у Мандельштама с 1920 г.) В строфе VI: не нужно возбуждать в нашей душе, в нашей крови темные чувства древнего хаоса — и наоборот, не нужно в хаосе мироздания ловить человеческую стройность поэзии (*эолийскую* — образ из «Памятника» Горация). При правке это противопоставление ослабело: не нужно в хаосе мироздания будить и ловить долгие,

т. е. стройные звучания. В строфе IX: от соблазна вмешаться в чужую стихию (*горящие ряды* звезд Медведицы, перерастающие в тютчевский образ ночной пылающей бездны в стихотворении «Как океан объемлет...») лучше вернуться в родной человеческий ритм (*эолийский*? ритм крови?) — так выпавшего птенца возвращают в родное гнездо. Новые строфы сочинялись с большим трудом, чем предыдущие, — по полустрофиям, две первые строки — сразу, две вторые к ним пририфмовывались (строфы <VIII, IX>), поэтому звучат они отрывистее и понимаются труднее: строфу <VIII> вне творческого контекста легко понять противоположным образом, будто поэты стремятся врасти в шерсть мира и стать косматыми, как он.

Редакция 3. Теперь разросшееся стихотворение разбивается на два. Со слов Н. Я. Мандельштам мы знаем, что такая практика в работе Мандельштама над стихами была нередкой: первоначальное стихотворение разрасталось за счет ассоциативных строф, получившийся ряд слабо организованных отрывков по-домашнему назывался «колбаса», и из него выкраивались малые стихотворения или части большого стихотворения. Так делались «Стихи о неизвестном солдате» и, по-видимому, «Опять войны разноголосица...». В нашем случае работа Мандельштама была проще: он восстанавливает первоначальное ядро стихотворения (строфы I—IV), а наросшие на него строфы комбинирует в новое стихотворение.

Восстановленное начальное четырехстрофие записывается на том же листе, что и редакции 2 и 2а, но поперек предыдущего текста:

I 1б Я не знаю с каких дон
2а Эта песенка поднялась
3б Сеновал вековой <?> сон
4 Комариный звенит князь

II 5 Я хотел бы ни о чем
6 Еще раз поговорить
7б Прошуршать спичкой, плечом
8 Растолкать ночь, разбудить

III 9б Приподнять как душный стог
10 Воздух что шапкой томит
11 Перетряхнуть мешок
12 В котором тмин зашит

IV 13 Чтобы розовой крови связь
14 Этих сухоньких трав звон
15 Уворованная нашлась
16а Через век сеновал сон

Композиция стихотворения, подводящая к первоначальной мысли о гармонизации мироздания и органичном слиянии с ним, остается той же, что и в раннем варианте (редакция 1). Новый вариант начальных строк делает картину даже яснее: из нее исчезает кажущийся *вор*, а загадочная *песенка* легко осмысляется как обозначение самих этих сочиняемых стихов: они всплывают из глубины сознания поэта, их пробудила сонная комариная обстановка сеновала, и они хотят стать связью между поэтом и сеновальным миром. Однако эта ясность, по-видимому, показалась Мандельштаму чрезмерной, и он наносит на <1> строфу правку, возвращающую и ее к первоначальной редакции:

I 1 Я не знаю с каких пор
2 Эта песенка началась
3в Склокой сена шуршит вор
г Сеновал Суховей Вор
д Сеновал<ом> шуршит вор
е Полегоньку шуршит вор
ж Сухарями <?> шуршит вор

(*Сухарями* — чтение С. В. Василенко; возможно также *сухорукий*.)

Редакция 3а. Отдельно от этого первоначального ядра записываются строфы, наросшие на него и расположенные в соответствии с намеченной нумерацией: <V—X>. Запись — на обороте листа 3 (по-видимому, уже отрезанного от листа 1), чернилами, аккуратная, беловая; после нее исходный черновик на лицевой стороне листа 3 (редакция 2) перечеркивается крест-накрест.

Разночтения с окончательным текстом второго стихотворения — исключительно пунктуационные.

V 1б Я по лесенке приставной
2 Лез на всклоченный сеновал (нет , —)
3г Я дышал звезд млечных трухой (нет ,)
4г Колтуном пространства дышал.

VI 5 И подумал: зачем будить
6ж Этих длинных звучаний рой,
7 В этой вечной склоке ловить
8 Эолийский чудесный строй?

VII 9 Звезд в ковше медведицы семь (нет .)
10а Добрых чувств на земле пять.
11а Набухает, звенит темь (нет ,)
12 И растет и звенит опять (нет .)

35 — 6752

VIII 17 Не своей ли кровью шуршим.
18 Против шерсти мира поем; (; вместо ,)
19а Лиру строим, словно спешим
20а Обрости <*так*> косматым руном! (! вместо .)

IX 21 Из гнезда упавших щеглов
22б Косари приносят назад.
23а Из горящих вырвусь рядов
24в И вернусь в родной звукоряд,

X 25 Чтобы розовой крови связь
26 И травы сухорукий звон
27 Распростились [–]: одна крестясь (вместо: одна —)
28а А другая в заумный сон! (вместо: другая —; ! вместо .)

Правка (карандашом поверх чернил) сосредоточивается в <V> строфе, но и тут потом отбрасывается. Первые два варианта записаны рукой Н. Я. Мандельштам (замечено С. В. Василенко), остальные — рукой Мандельштама:

V 3д Я дышал звезд молочных трухой
е Я дышал звезд молочной трухой
ж Я дышал овечьей стезей
з Я дышал молочной стезей
и Стрекозиных крылышек тьмой
к = ж Я дышал овечьей стезей

VII 6з Удлиненных звучаний рой

VIII 17а Не своей чешуей шуршим

X 27в [Раз<*нрзбр*> <*нрзбр*>ый князь]
28в [В <*нрзбр*>ую тьму времен]

(С. В. Василенко читает: *...сквозь тьму времен.*) Интересна эта неудавшаяся попытка в концовке вернуться к тому образу комариного князя, с которого началось стихотворение: там он сводил кровной связью человека и мировой хаос, здесь он, видимо, должен был раз<вести> их, чтобы связь эта потерялась во тьме времен.

По сравнению с этим текстом печатный отличается только двумя словами (и пунктуацией): в V строфе восстановлено более раннее чтение 3в: *Я дышал звезд млечной трухой*, а в X, 27, — чтение из IV, 15б: *Распростились: одна — скрепясь.* Слово *скрепясь* появляется здесь впервые: оно восходит, как заметил О. Ронен, к заговорам вообще (*слово мое крепко...*) и к заговорам на останавливание крови в частности. Кроме того, во второй журнальной публикации

(«Петроград», 1923, № 8) стих 26 был напечатан: *И травы сухорунной звон* — видимо, обмолвка или опечатка, в дальнейшем исчезнувшая.

Получившееся таким образом стихотворение имеет вид прямого спора с предыдущим, 4-строфным стихотворением. Логика его строения такова: (V) Я лез на сеновал и впивал хаос пространства; (VI) но подумал: нет, не нужно строить его в мерные звучания, (VII) он сильнее нас, его звон все громче, (VIII) и когда мы пробуем, притворно (*чешуей*) уподобясь ему, противиться ему песнями, то наши песни бессилеют и дичают; (IX) прочь от этого соблазна в наш человеческий мир, (X) в нас — наша органическая жизнь, в хаосе — его бредовая иррациональность. Мы видим: так как эти строфы создавались порознь, по разным ассоциативным связям, то звучат они отрывисто, смысловые связи между ними приходится восстанавливать по догадке, и, например, (VIII) строфа, оказавшись в новом контексте, решительно переосмысляется.

Два стихотворения, спорящие друг с другом, — не первый и не последний случай в практике Мандельштама: начались они в стихах о футболе (1913), о Риме (1914), о Соломинке (1916), а в позднем творчестве такие «двойчатки» стали обычны. Осознанную мотивировку этого Мандельштам высказал еще в статье о Франсуа Виллоне: «Он сумел соединить в одном лице истца и ответчика... Лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога...» В первой журнальной публикации («Гостиница для путешествующих в прекрасном». 1922. № 1) два стихотворения были напечатаны в обратном порядке — видимо потому, что слова *Я по лесенке приставной Лез на всклоченный сеновал* прямее вводили читателя в ситуацию стихотворения, чем загадочное *Я не знаю, с каких пор Эта песенка началась.* Потом они вернулись к рукописной последовательности — сперва тезис, потом антитезис: это оказалось важнее.

Стихи о сеновале писались Мандельштамом на творческом переломе — от поэтики, укорененной в культуре, к поэтике, укорененной в природе. В традиционной для начала XX в. символике противопоставление этих двух поэтик называлось «Аполлон против Диониса». О. Ронен подсказал, что в строфе VIII с Аполлоном может ассоциироваться (через Пифона) *своя чешуя*, заменившая у Мандельштама *свою кровь*, а с Дионисом (через сатиров) — *косматое руно* космоса. Здесь, как мы видели, Мандельштам начал с попытки слиться с природой, упорядочить и очеловечить ее, а кончил отстранением — человеческая органичность не роднится с иррациональным хаосом стихии. Следующим его подступом к этой теме будет «Грифельная ода» 1923 г., и там путь его мысли будет противоположный: от опоры на культуру к опоре на природу, с тем чтобы та и другая если не слились, то свелись в чередование прослоек стихийной тьмы и разумного света.

ДВЕ ГОТИКИ И ДВА ЕГИПТА В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Главной частью этой статьи будет сопоставление двух стихотворений Мандельштама о готических соборах: «Notre Dame» (1912) и «Реймс — Лаон» (1937). Оно требует нескольких вступительных слов — реабилитации некоторых литературоведческих тривиальностей.

Первая тривиальность — тексты бывают простые и сложные, легкие и трудные. Мы ощущаем это интуитивно: хотя, конечно, между бесспорно простыми и бесспорно сложными есть множество переходных ступеней, но всякий читатель согласится, что «Notre Dame» — текст сравнительно простой, а «Реймс — Лаон» — сравнительно сложный. Вторая тривиальность — простые и сложные тексты требуют разных методов чтения и понимания: для простых — анализ, для сложных — интерпретация. При анализе мысль идет от целого к частностям, при интерпретации — наоборот, от частностей к целому. *Ана-лиз* этимологически означает «раз-бор» на части: мы читаем простое стихотворение, понимаем его в целом и после этого пытаемся лучше понять его части, его подробности. *Интерпретация* означает «истолкование»: мы читаем трудное стихотворение, не можем понять его в целом, но можем понять смысл отдельных частей, которые проще других. Опираясь на это частичное понимание, мы стараемся понять смысл смежных с ними частей, все дальше и дальше, как будто решаем кроссворд, — и в конце концов весь текст оказывается понят и лишь некоторые места, может быть, остаются темными. Наконец, третья тривиальность — что, собственно, мы имеем в виду под «пониманием»? Самую простую вещь: мы понимаем стихотворение, если можем пересказать его своими словами (как это делается в школе). Обычно считается, что поэзия не допускает таких пересказов, что при этом в ней пропадает самая суть ее поэтичности. На самом деле наоборот: только имея в голове (сознательно или бессознательно, отчетливо или расплывчато) некоторую формулировку того содержания стихотворения, которое еще не является поэзией, мы можем выделить те выразительные средства, которые делают его поэзией. Старые риторики хорошо это понимали, когда различали в тексте «тезис» и его «украшения».

Понять текст, пересказать текст — это значит сделать реконструкцию: какая ситуация описывается в этих словах или в какой ситуации могут быть произнесены эти слова. То есть речь идет о понимании только на уровне здравого смысла. Здравый смысл, повседневное сознание — это сложнейшая философская проблема, но нам опять-таки достаточно интуитивного ощущения этого

уровня здравого смысла в отличие от других, более глубоких и темных уровней. Это важно, потому что многие ученые склонны думать, что каждое, даже простейшее стихотворение есть загадка, ожидающая разгадки, интерпретации, и начинают искать в нем, а точнее, вкладывать в него мысли и концепции, занимающие их самих: психоаналитические, социологические, мифологические и пр. А это уже не исследовательская работа, а творческая работа по домысливанию и переосмысливанию своего предмета. Конечно, каждый читатель и даже каждый филолог имеет право на творческую работу, но он не должен приписывать результаты своего творчества изучаемому поэту.

Чтобы закончить это предисловие, скажем несколько слов в защиту тех, кто даже в простых текстах ищет сложности, требующие интерпретации. Поле исследовательского внимания может быть у́же и шире. Когда мы рассматриваем отдельное стихотворение, оно может быть очень простым, и для него достаточно только анализа. Но если мы расширим поле зрения и включим в него другие смежные тексты, наш предмет сразу станет сложнее и будет все больше нуждаться в интерпретации. Пушкинское стихотворение «Птичка Божия не знает / Ни заботы, ни труда...» — очень простое, оно печатается в детских хрестоматиях. Но оно включено в романтическую поэму «Цыганы» и на ее фоне приобретает более глубокий смысл, требующий уже интерпретации. Если же взглянуть на него в контексте всего творчества Пушкина, на фоне всей европейской культурной традиции, вплоть до Евангелий и еще дальше, необходимость интерпретации становится безоговорочной. В этой интерпретационной работе мы различаем два понятия: «контекст» — система ассоциаций разбираемого текста с другими текстами нашего автора, и «подтекст» — система ассоциаций этого текста с текстами других авторов, известными нашему поэту. Эти два понятия стали терминами как раз в современных исследованиях стихов Мандельштама [Тарановский 1976]. Потом такие упражнения в интертекстуальности стали даже чем-то вроде спорта. Это хорошо, однако важно помнить: хаотическое нагромождение подтекстов еще не делает текст понятным, мы должны различать такие потенциальные смысловые ассоциации, которые действительно актуализуются в тексте (более или менее очевидно), и такие, которые привносят в смысл текста только легкие оттенки. Когда мы читаем или слышим обычное предложение, мы не вызываем в памяти каждое значение каждого слова, отмеченное в словаре: это только затруднило бы понимание. Точно так же, когда мы читаем стихотворение, мы не нуждаемся во всех без исключения смысловых перекличках, вскрытых трудолюбивыми учеными, — мы должны чувствовать их иерархию: такая-то ассоциация необходима для понимания, такая-то важна, а такая-то факультативна.

После этого затянувшегося вступления перейдем к обзору материала.

1. Мы будем рассматривать пять стихотворений Мандельштама: два про готику, раннее и позднее (1912 и 1937); два про Египет, оба ранние (1913?); и одно про готику и Египет в сопоставлении, позднее (1937). Однако на самом деле о сопоставлении готики и Египта у Мандельштама можно говорить не только в 1937 г., но и в 1913 г. Только выводы из этих сопоставлений будут прямо противоположные: в ранних стихах — сходство, в поздних — контраст.

Раннее стихотворение Мандельштама про готику — «Notre Dame», стихотворение-манифест, одно из самых знаменитых его произведений. Ранние стихотворения Мандельштама под одинаковыми заглавиями «Египтянин» (*Я избежал суровой пени...* и *Я выстроил себе благополучья дом...*) — наоборот, самые безвестные его произведения, они не перепечатывались автором и не привлекали внимания исследователей. Однако между «Notre Dame» и первым «Египтянином» есть незамеченная связь. Мы помним, с чего начинался акмеизм. В декабре 1912 г. — первые устные декларации, в журнале «Аполлоне» № 1 за 1913 г. — две программные статьи Гумилева и Городецкого, в «Аполлоне» № 3 — первая групповая публикация стихов, кончавшаяся мандельштамовским «Notre Dame», а через два месяца, в «Заветах» № 5 (об этом реже вспоминают) — вторая групповая публикация стихов, кончавшаяся мандельштамовским «Египтянином» (*Я избежал суровой пени...*). Может быть, это и была случайность алфавитного порядка авторов, но последнее стихотворение в подборке всегда имеет особый вес, и поэтому «Египтянин» имеет право на наше внимание.

Подборка в «Заветах» сопровождалась примечанием: «Помещаемые здесь стихотворения принадлежат поэтам, объединяемым идеями акмеизма. Об акмеизме см. отдел "Текущая жизнь"». В отделе «Текущая жизнь» была напечатана статья А. Долинина «Акмеизм» — о том, что манифесты акмеистов невразумительны, новаторство их сомнительно, Городецкий и Гумилев — поэты известные, Ахматова и Зенкевич — талантливы, а «Вл. Нарбут и О. Мандельштам еще под сомнением». В подборке были: «Я видел поле после града...» и «Ты письмо мое, милый, не комкай...» Ахматовой, «Сорренто» и «Дума» Городецкого, «Неаполь» Гумилева, «Урожай» Зенкевича и «Египтянин» Мандельштама. Эта подборка была явно небрежнее первой (Гумилева в это время в Петербурге не было), однако в запасе у Мандельштама было достаточно неизданных стихотворений, и выбор «Египтянина» должен был быть сознательным.

Между темами «Notre Dame» и «Египтянина» на первый взгляд нет ничего общего. Но и здесь на самом деле есть перекличка — через автора, которого Мандельштам в это время читал и о котором писал. Заметка П. Чаадаева «О зодчестве» (1832), напечатанная в 1908 г. М. Гершензоном как четвертое «философическое письмо», начиналась словами: «Вы находите... какую-то особенную связь между духом египетской архитектуры и духом архитектуры немецкой, которую обыкновенно называют готической... между пирамидою фараона и стрельчатым сводом, между каирским обелиском и шпилем западноевропейского храма...» — и далее о том, что в основе обеих стоит вертикаль, возносящая дух к небу, тогда как в промежуточной архитектурной эпохе, греческой, царит горизонталь и с нею «чувство оседлости, домовитости, привязанности к земле и ее утехам...». (Мы вспомним это, когда в статье «О природе слова» в 1922 г. Мандельштам будет объяснять, что он понимает под эллинистичностью.)

За Чаадаевым рассуждения о готике, устремленной ввысь (не касаясь Египта), повторяет Гоголь в фантазии «Об архитектуре нынешнего времени» («Арабески», 1835), но все эти общие места излагаются только с точки зрения праздного зрителя. Представить эту высоту, эту вертикаль не как стихийный романтический взлет, а как результат трудной борьбы сил между архитектурными форсами и контрфорсами, — для этого понадобилась работа историков и теоретиков архитектуры середины XIX в. во главе с Виолле Ле Дюком, при всех упрощениях и преувеличениях их понятий. В поэзию этот архитектурно-технический аспект впервые попадает, насколько мы знаем, именно у Мандельштама в «Notre Dame» (1912).

NOTRE DAME

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, — и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Стихотворение «Notre Dame» — «простое», потому что ясно представляет собой восторженное описание собора и затем вывод, четкий, как басенная мораль, — *Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, я изучал твои чудовищные ребра, тем чаще думал я: из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам* (культура преодолевает природу, устанавливая в ней гармоническое равновесие противоборствующих сил). Описанию готики как системы контрфорсов соответствует стиль стихотворения как система антитез.

На какие предварительные знания читателя рассчитывает поэт? По-видимому, предполагается, что читатель 1) знает, что такое *Notre Dame*, и представляет по картинкам, как он выглядит; 2) из истории помнит, что он стоит на том острове Сены, где было римское поселение; 3) имеет какие-то расхожие сведения по истории искусства: что план христианского храма развился из римской *базилики*, что для готики характерен *крестовый свод* и что опорные столбы его подперты снаружи *подпружными арками*, аркбутанами, которые со стороны выглядят как *ребра*.

Этого достаточно, чтобы пересказать стихотворение своими словами по строфам: (I, экспозиция) собор на месте римского судилища красив и легок; (II, самая «техническая» строфа) но эта легкость — результат динамического равновесия противоборствующих сил; (III, самая патетическая строфа) в нем все поражает контрастами; (IV, вывод) вот так и я хотел бы создать прекрасное из противящегося материала. *Но* в начале II и IV строф выделяет их как главные, тематически опорные, получается композиционный ритм, чередование сильных и слабых строф через одну. Или, с другой точки зрения: I строфа — взгляд изнутри под *крестовый легкий свод*, естественный, как живой Адам; II строфа — взгляд *снаружи*, расчет и разум стоят за этой кажущейся естественностью; III строфа — опять взгляд изнутри, достигнутое равновесие естественности и искусства, организма и организации; IV строфа — опять взгляд снаружи, изучающий каменную постройку с мыслью о словесной постройке. (Стейнер предполагает последовательность взгляда: извне — изнутри — изнутри — извне, но она противоречит слову *снаружи* в ст. 5. [Steiner 1977])

С этим представлением о целом проследим выделяющиеся на его фоне частности по строкам.

1—2: Notre Dame, собственно, уже не базилика и даже стоит не на месте базилики, а на месте римского храма Юпитера; но для Мандельштама важно, что базилика была судебным зданием, центром не только духовным, а и социальным, скрепляющим три культуры: кельтскую (*чужой народ*), римскую (*судия*) и христианскую [Steiner 1977]. Е. Кантор уместно цитирует здесь Мишле: «Известно, что христианская церковь изначально была не чем иным, как базиликой римского трибунала. Церковь заимствуется у того самого суда, которым ее осуждал Рим» [Кантор 1991].

2—4: необычно словосочетание *радостный и первый... свод*, где обычное числительное 1-й приобретает значение качественного прилагательного, как бы «ведущий». *Адам* связывается для поэта, конечно, с «адамизмом», другим именем акмеизма, а *свод* (через ассоциацию со «шпилем»), — может быть, и прямо с акмеизмом (ἀκμή = «острие, вершина») [Steiner 1977]. Левинтон добавляет: «на двух порталах собора стоят скульптурные изображения Адама и св. Анны», так что сравнение с Адамом «имеет мотивировку в самом изображаемом здании» [Левинтон 1991]. Слово *нервы* многозначно: имеются в виду нервюры, ребра свода, сбегающиеся вверх и несущие главную тяжесть; за этим словом — не

только современный неврастенический смысл, но и этимологический, живой в романских языках: «жила, струна, тетива, носитель напряженной силы», то есть та же «мышца».

5—8: *Подпружных арок сила* и т. д. — «хрестоматийное разъяснение действия... системы» контрфорсов, сдерживающих распор свода на стены [Кантор 1991]. Отметим лишь самое трудное для понимания место — ст. 8, метафора *свода дерзкого... таран*: направление ударов тарана бывает горизонтальным, давление свода на стены — вертикальное, сверху вниз и в стороны, а *дерзким* назван свод скорее из-за его вертикального устремления снизу вверх, к готическому шпилю, «укалывающему небо» (см. ниже). Здесь эти три мотива стеснились и затемнили друг друга. Любопытно, что такое же взаимопроникновение горизонтального и вертикального направления вокруг образа тарана повторится у Мандельштама в 1937 г. в стихотворении «Небо вечери в стену влюбилось...», — небо, которое над головой, становится отвесным небом фрески «Тайная вечеря», погибающей в войну под ударами: *Стенобитную твердь я ловлю — / И под каждым ударом тарана / Осыпаются звезды без глав...* (На самом деле небо в «Вечере» видно лишь в оконные проемы, а разрушалась фреска совсем не от таранов, но ни Мандельштаму, ни читателю здесь это не важно.)

9—12: нагромождение антитез, сталкивающих природу и культуру, стихию и разум. Важнейшая строка (единственная неперечислительная) — 10-я: *Души готической рассудочная пропасть*. Это акмеистическая полемика против символизма: символисты любили говорить о пропастях и безднах, но это у них всегда глубины иррационального, а здесь иррациональная пропасть рассчитанно создается рациональным рассудком. Ср. в статьях Мандельштама того же времени: «благородная смесь рассудочности и мистики» («Утро акмеизма»), «сухая и рассудочная мистика» («Франсуа Виллон»),— к этим высказываниям мы вернемся.

Эта основная антитеза варьируется: в строке 9 *Стихийный лабиринт, непостижимый лес* (лабиринт — образ горизонтальный, лес — вертикальный). *Стихийный лабиринт* — сам по себе антитеза: стихия, силы природы организованы в человеческую постройку, лабиринт, запутанную, сложную, но запутанную сознательно. *Лес* применительно к готическому собору — расхожая метафора (даже у Гоголя: «лес сводов», «отпечаток... тесно сплетенного леса, мрачного, величественного, где топор не звучал от века»), но главный для всякого читателя 1912 г. подтекст — популяризированные символистами «Correspondances» Бодлера: «Природа — это храм, где из живых колонн порой исходят неясные слова; и человек проходит сквозь лес символов, дружески взирающих на него», и в этом лесу смешиваются и соотносятся звуки, запахи и краски, увлекая душу в беспредельность. Полемика с символистами продолжается: у них природа была нерукотворным храмом, у Мандельштама рукотворный храм становится природой.

Далее, строки 11—12: *Египетская мощь и христианства робость* — тоже антитеза: христианский страх Божий неожиданно побуждает возводить постройки

не смиренные и убогие, а могучие, как египетские пирамиды. *С тростинкой рядом — дуб* — та же мысль, но воплощенная в конкретный образ. За этим образом угадывается еще один текст, на знание которого рассчитывает автор: басня Лафонтена, популяризованная Крыловым, где тростинка перед лицом бури сильнее дуба (ср. «Аквилон» Пушкина); а за ней — еще один подтекст с контрастом, «мыслящий тростник» Паскаля, популяризованный Тютчевым (ср. *Из омута злого и вязкого / Я вырос, тростинкой шурша* самого Мандельштама — с мыслью о еврействе и христианстве [Тарановский 1976]. Наконец, строка 12 *и всюду царь — отвес* — это инструмент строителя, его устремление в вертикальную высоту, апофеоз мастера, и в то же время это символ — масонский знак связи между небом и землей (о масонах писал Гумилев в «Пятистопных ямбах» в программной подборке «Аполлона», а потом в «Поэме начала» у него появится именно этот знак именно в этом смысле; дальнейшие истоки этого символа, библейские и платоновские, прослежены Роненом [Ронен 1983]. Акмеисты отказывались писать о небесном, но непременно делали на него намеки.

Наконец, последняя строфа, ст. 13—16, как и подобает выводу-морали, построена проще всех и намеренно прозаизирована: *чем внимательней... я изучал... тем чаще думал.* Notre Dame здесь впервые назван по имени, и после этого стихи о соборе превращаются в стихи о стихах: обычная в поэзии нового времени метапоэтическая концовка. За объединяющими обе темы словами о «тяжести недоброй», может быть, стоит вергилиевское im-probus labor (Georg. 1, 145—6), но уверенности в этом нет.

2. Такой разбор стихотворения «Notre Dame» — это анализ с самыми малыми элементами интерпретации (там, где мы выходили за пределы текста и обращались к подтекстам: Бодлеру, Лафонтену, Паскалю, статуе Адама на соборе). Но расширим наше поле зрения, выйдем не в подтекст, а в контекст: рассмотрим стихотворение на фоне одновременных ему акмеистических деклараций и стихов самого Мандельштама, и смысл его для нас обогатится. Это уже будет не анализ, а начало интерпретации.

Стихотворение, как сказано, было опубликовано в «Аполлоне» (1913, № 3), вместе со стихотворением о другом храме, «Айя-София», в конце программной подборки поэтов-акмеистов, которая должна была подкрепить их теоретические декларации, напечатанные двумя месяцами раньше в «Аполлоне» № 1: «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева и «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкого (третья статья, «Утро акмеизма» самого Мандельштама, в печать тогда не попала). Программа акмеизма — это приятие мира, утверждение бытия, посюсторонность, первозданность, конкретность, вещественность, мастерство. От первозданности у Мандельштама — образ Адама в первой строфе, о котором уже говорилось. От посюсторонности — важная черта: «Notre Dame» и «Айя-София» — это стихи о храмах, но это не религиозные стихи, какими бы они были у символиста. Мандельштам смотрит на храм

не взглядом верующего, а взглядом ремесленника, которому все равно, что он строит, — лишь бы крепко стояло. Для него Notre Dame не противопоставляется римскому храму Юпитера, а продолжает дело римского судилища: ему важна не религиозная, а социально-культурная преемственность трех культур, — не культура вписывается в религию, как для символистов, а, наоборот, религия в культуру. Notre Dame делается знаком культурной традиции и в то же время он — знак новаторства, он *первый*, как Адам. Такими объявляли себя и акмеисты — продолжателями светлых романских традиций и в то же время обновителями русской поэзии.

Мандельштам добавляет к этому общеакмеистскому подходу две мысли: во-первых, апофеоз архитектуры, во-вторых, апофеоз общества средневековья.

Об архитектуре он пишет: «Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы... Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить... Камень Тютчева, что "с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой", — есть слово... На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания. Камень... сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в "крестовый свод" — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных... Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» («Утро акмеизма», II—III). Последняя фраза продолжает безрелигиозный пафос стихотворения Мандельштама; она перекликается со «звездоборческими» стихотворениями того же 1912 г. «Я вздрагиваю от холода...» и особенно *Я ненавижу свет / Однообразных звезд. / Здравствуй, мой давний бред,— / Башни стрельчатой рост! / Кружевом, камень, будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань...* и т. д., с концовкой: на земле любить нечего, а небо страшно пустотой (неожиданный подтекст из недавней блоковской «Сиены» — *вся колчан упругих стрел* — указан Роненом [Ронен 1983]). Спор с Тютчевым — от общеакмеистической конкретности: то, что для Тютчева было метафизической «Probleme», для акмеиста становится практической зодческой задачей. Слово «Камень» стало заглавием первой книжки Мандельштама; в рецензии на нее Н. Гумилев отмечал архитектурные интересы как личную особенность автора: «Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории» («Аполлон», 1914, № 1—2).

В этих же автокомментариях мы находим пояснения к ключевой строке *Души готической рассудочная пропасть* — к соединению рационализма и мистики. Мандельштам пишет:

«Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор — ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в "лесу символов", потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма... Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой» и т. д. («Утро акмеизма», IV и VI).

«Организм» и «организация» — понятия противоположные: первое принадлежит природе, второе культуре, в первом можно высмотреть мистику, во втором — только рациональность. Что для Мандельштама важнее в «Notre Dame», не вызывает сомнений: это организация, рациональность, мастерство, об этом говорит итоговая строфа. Но лазейку для природы, для стихии он оставляет, ссылаясь на разницу во времени: для средних веков готика была апофеозом логики, для нашего времени она — разгул физиологии, там — Аполлон, здесь — Дионис. (Ср. «Логика есть царство неожиданности», «благоговейного изумления» и т. д. в «Утре акмеизма», V.) Это не единственный случай такого поиска равновесия у Мандельштама: ср. *А ты ликуешь, как Исайя, / О рассудительнейший Бах!* и экстатическую «Оду Бетховену». Вспоминается общеакмеистическое противоречие между культом «романского духа» с его светлой ясностью и четкостью линий и пресловутым заявлением «как адамисты, мы немного лесные звери». Как у позднего Мандельштама, наоборот, «организм» оттеснит «организацию» и природа взбунтуется против культуры, мы еще увидим.

Однако, может быть, еще важней для Мандельштама переносный смысл понятия «архитектура» — социальная архитектура. Еще Гумилев в «Наследии символизма...» проронил: «Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья». Мандельштаму это было дважды близко. Во-первых, страх небытия, детское ощущение собственной хрупкости (*...неужели я настоящий, / И действительно смерть придет?*) были сквозной темой его ранних стихов в 17—20 лет; акмеизм для него был «сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия». Во-вторых, в обществе он чувствовал себя изгоем: полупровинциал, разночинец, живущий в кругу беспочвенной богемы, получивший мировую культуру не по наследству, а по выбору и поиску; почувствовать себя равным в аристократическом братстве культуры хотя бы перед лицом небытия значило для него ощутить свое право на существование. Он пишет:

«Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод — гениально выразил психологическую сущность феодализма. Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования» («Франсуа Виллон», VI). «Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу "равенству и братству" Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия» («Утро акмеизма», IV).

Мы видим: связь двух мыслей у Мандельштама не столько логическая, сколько психологическая. Главное для него — отстаивание бытия против небытия. В общественном масштабе — это готическая архитектура, колющая колокольней пустое небо, и в ней все камни поддерживают друг друга. В личном масштабе — это право человека на существование «совершенно независимо от его заслуг», даже если он никого и ничего не поддерживает в социальной постройке. Писал он больше о первом, но ближе ему было второе. Это видно из того, что героем его статьи, специально посвященной средневековью, оказался именно изгой — Франсуа Виллон.

Статья «Франсуа Виллон» (с образцами переводов, сделанных Гумилевым) была напечатана в «Аполлоне», 1913, № 4, то есть в том же ряду первых программных выступлений акмеистов. Перед этим, в «Наследии символизма...», Гумилев объявил, что идеалы акмеистов — четыре автора: Шекспир (духовный мир), Рабле (телесный мир), Виллон («поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие») и Готье (безупречная форма), — критики много иронизировали над этой странной подборкой. Можно думать, что это Мандельштам подсказал Гумилеву имя и характеристику Виллона — настолько его статья подхватывает гумилевскую формулировку. Для переиздания в сборнике «О поэзии» (1928) Мандельштам снабдил статью о Виллоне в последний момент датой «1910», — вероятно, она означает в лучшем случае замысел или первый набросок, окончательный же текст статьи сложился в 1912—1913 гг.

Виллон в сознании всей новоевропейской культуры — это, конечно, не исторический Виллон, а романтический миф о нем. Но какие черты Мандельштам подчеркивает в этом мифе? 1) Виллон был горожанин, любил город и праздность, а к природе был равнодушен; его привлекали и оживляли только вещи, которыми можно было с аппетитом обладать, как жареные утки или вечное

блаженство. 2) Он женственно-пассивен, нравственно податлив, он неколебимо уверен, что кто-то должен о нем заботиться и его выручать. 3) Он любит себя, но осмысленно-трезво и юридически-сухо, это не расслабляет его, а взбадривает; «лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога; ни в ком так ярко не сказался этот "лирический гермафродитизм", как в Виллоне». 4) Он не воспринял в готике вескость, пригнанность, моральную круговую поруку с ближними, — зато воспринял динамику, напряженность, деятельность. 5) Он динамичен, как средневековая готика (держится внутренними противоположностями, как собор контрфорсами), он беспокойно-подвижен, как белка в колесе, «он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой» (запомним этот образ!). 6) Он обновил поэзию, порвав с устоявшимися риторическими канонами («как Верлэн разбил serres chaudes символизма» — смелая натяжка!); он не продолжал прошлого и не работал для вечного, но бесконечно конкретными приметами он сохранял во всей свежести свое настоящее; эта «физиология готики — а... средние века именно физиологически-гениальная эпоха — заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым».

Интерес Мандельштама к Виллону восходит, видимо, к парижской поездке 1907—1908 г. Что было основой его представлений о Виллоне, можно сказать с уверенностью: он, конечно, знал свежую книгу Г. Париса (1901), но важнее для него были очерк Т. Готье (*Gautier Th.* Les grotesques. Paris, 1845) и очерк Сент-Бева (*Sainte-Beuve Ch.* Causeries du Lundi. 1859. V. 14). Готье был для него путеводителем по тексту Виллона (цитаты на с. 24, 28, детали быта — с. 26, 54, Виллон как борец против литературно-идиллических условностей — с. 10, 51, то же и у Сент-Бева). Острая мысль о «гермафродитичности», внутренней диалогичности, «динамичности» поэта подсказана, разумеется, непосредственно знаменитой балладой «Le débat du coeur et du corps de Villon», но подкреплена ироническими замечаниями Сент-Бева насчет гипотезы, будто разбойный дух Виллон унаследовал от отца, а благочестие от матери. Однако же из этого сопоставления видно и другое — то, чего Мандельштам категорически не замечает в Виллоне: темы смерти, старости, уродства, грубой эротики, всего позднесредневекового макабра, о котором подробнейше пишет Готье. Это не вписывалось ни в программу акмеистов, ни, очевидным образом, в мироощущение самого Мандельштама. А Виллон для него важен не как историческая индивидуальность, а как повторяющийся тип поэта: Виллон был прообразом Верлена, а Верлен был осознанным образцом самого Мандельштама («...суровость Тютчева с ребячеством Верлэна...»). Бытовой облик Мандельштама 1911—1914 гг., запомнившийся современникам,— ребячливость, задор, бедность, любовь к сладостям, постоянное житье взаймы — явно перекликается с его портретом Виллона. («В безделии и нелепом мотовстве» упрекал его С. П. Каблуков 2 октября 1911 г.) Правда, у Мандельштама на это накладывалась самозабвенная, священнодейственная

торжественность его отношения к стиху — в сочинении, в произношении, в обсуждении, — но этим он со своими образцами не делился. А его способность к тяжелому труду и смелым поступкам раскрылась лишь позднее.

Вот каким образом вписывается готика «Notre Dame» в мир раннего Мандельштама — он сам как мастер порождает ее *из тяжести недоброй*, и он сам как человек находит приют в нишах ее социальной архитектуры. Это апофеоз культуры — «организации», а не «организма».

3. В стихотворении 1937 г. «Реймс — Лаон» — все наоборот. Это апофеоз природы, бунтующей против культуры, «организма» против «организации», торжество геологии и биологии над обществом и зодчеством.

РЕЙМС — ЛАОН

Я видел озеро, стоявшее отвесно.
С разрезанною розой в колесе
Играли рыбы, дом построив пресный.
Лиса и лев боролись в челноке.

Глазели внутрь трех лающих порталов
Недуги — недруги других невскрытых дуг.
Фиалковый пролет газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг, —

И, влагой напоен, восстал песчаник честный,
И средь ремесленного города-сверчка
Мальчишка-океан встает из речки пресной
И чашками воды швыряет в облака.

4 марта 1937

Стихотворение «Реймс — Лаон» гораздо менее понятно, чем «Notre Dame». Там общий смысл был ясен с первого взгляда, интерпретация лишь добавляла отдельные подробности и по существу относилась не к самому стихотворению, а к месту этого стихотворения во всем творчестве Мандельштама того времени. Здесь, наоборот, интерпретация необходима с самого начала: приходится идти от понимания частей к пониманию целого. Первые же слова *Я видел озеро, стоявшее отвесно...* явно невозможно понимать буквально: перед нами метафора, за ней другие, и читатель должен распознать, что за этими переносными словоупотреблениями имеется в виду. Аристотель в «Поэтике» (1458а29) писал, что нагромождение метафор есть загадка, αἴνιγμα, и приводил пример: «Видел я мужа, огнем прилепившего медь к человеку» (лекарь ставит банки), — начальная формула точь-в-точь такая, как у Мандельштама. Такую загадку представляет собой и «Реймс — Лаон»; попробуем приблизительно реконструировать ход читательской мысли при разгадке этого поэтического кроссворда.

«Notre Dame» начиналось заглавием, точно определявшим тему; после этого заглавия слова *стоит базилика* всяким читателем понимаются как «стоит храм», и т. д. Попробуем отбросить заглавие «Notre Dame» — и мы лишь к четвертой строке начнем догадываться, что речь о храме, и лишь к IV строфе — о каком именно храме. Стихотворение 1937 г. иногда печатается под заглавием «Реймс — Лаон» (как в сохранившемся автографе), иногда без заглавия (как в последующих списках). Слово «Реймс» для всякого читателя прочно ассоциируется со знаменитым собором, полуразрушенным в мировую войну (у Мандельштама было стихотворение 1914 г. «Реймс и Кельн»), Лаон (правильнее Лан; откуда неправильное написание — скажем далее) тоже имеет собор, но гораздо менее знаменитый, связующее тире остается непонятным. После заглавия «Реймс — Лаон» мы бы поняли стихотворение быстрее, оно дало бы нам указание на Францию и отчасти на готику. А без заглавия его приходится расшифровывать, как загадку без отгадки.

Первое движение мысли: «о чем, собственно, речь?», то есть какие предметы, какие существительные проходят перед нами в каждой строфе?

Строфа I: озеро, в нем рыбий дом, на нем челнок с загадочными лисой и львом и совсем непонятно как относящаяся к этому роза в колесе. Об озере сразу сказано *стоявшее отвесно*, это заведомо нереально, значит, все эти образы употреблены в каком-то переносном смысле. В каком? Читаем дальше.

Строфа II: три портала, дуги, пролет, башни над скалой — все это элементы архитектурного сооружения. Пролет сравнивается с прыжком газели (может быть потому, что прыжок — это тоже дуга) и назван фиалковым, порталы сравниваются с глотками псов, — отмечаем это накопление животных и растительных образов. Дуги-недуги и недруги остаются непонятными, но слышно, что слова подобраны больше по звукам, чем по смыслу (паронимическая аттракция — в «Notre Dame» этого не было). Мы начинаем догадываться, что речь идет о готическом соборе (башни и портал), — и ретроспективно осмысляем строфу I: роза — это круглый витраж над центральным порталом; мелкий декор фасада — как рябь на отвесном озере; рыбы — может быть, просто по ассоциации с озером; челнок — неф, (буквально «корабль») продольная, отделенная колоннадой часть интерьера церкви; лиса и лев по-прежнему загадочны. Замечаем, что вся образность I строфы была водной (с рыбами), а II строфы — земной (с газелью, псами и фиалками).

После этого III строфа рисует фон, подтверждающий нашу догадку: вокруг собора — ремесленный город-сверчок (стук и скрежет молотков, пил и пр.) — продолжение зоологических образов; водная и земная образность двух первых строф объединяются: каменный собор вырастает, *влагой напоен*, как политое растение (строительный *песчаник* — по-французски savonnier, корень «мыло» перекликается с водой), а озеро и речка вырастают в океан (речка *пресная*, отрицательное значение, которого не было в I строфе; океан — как резвящийся *мальчишка*, положительное значение), III строфа двумя образами перекликается

с первой: океан, который встает до облаков, — с отвесным озером, а (круглая) чашка воды в вышине — это та же оконная *роза в колесе*. (Заодно перекликаются и рифмы на *пресный*.)

Таковы общие очертания картины; теперь пересмотрим подробности. Почему роза — в колесе? «Роза» — точный термин для готического витражного окна, за ним — все бесконечные мистические ассоциации, связанные с розой. Но на самом деле окно не так уж похоже на розу, разрезанная роза концентрична, а витражное окно держится на радиальных стержнях, похожих на спицы в колесе. От совмещения названия и вида — образ; может быть, в нем есть трагический оттенок, роза разрезана и распята на колесе, как древний Иксион, убийца и вероломец, посягавший на небесную царицу. (Попутно еще раз отметим подбор слов по звукам: раз-рез-роз, глазели-газель, — и заметим двусмысленный синтаксис, — хочется поставить точку не после *отвесно*, а после *в колесе*.) Почему глазели недуги и т. д.? Недуги, что-то дурное, осаждают собор снаружи, и они враждебны не столько наружным дугам порталов, сколько каким-то менее заметным, невскрытым, можно предположить — дугам тех самых подпружных арок, которыми держится готический собор: недуги как бы хотят подточить их, чтобы собор рухнул (?). (Почему в «Notre Dame» эти арки созерцаются в первую очередь, а в «Реймсе — Лаоне» они «невскрытые»? Из-за точки зрения: на Notre Dame поэт смотрит со всех сторон, а на Реймсский-Ланский собор с фасада, с фасада же аркбутаны не видны. В Париже Мандельштам был сам, а о Реймсе и Лане писал по картинкам.) Почему полукруглый портальный пролет *фиалковый*? Может быть, это отголосок образа круглой розы; а может быть, также (чей-то остроумный домысел) отголосок имени Виолле ле Дюка, французского романтического архитектора и популярного теоретика, который, кстати, занимался реставрацией парижской Notre Dame. *Скала вздохнула* — образ оживания, подготавливающий следующую строфу с поливанием и ростом. *Песчаник честный* — очень важная мысль: только в природе все честно, а в человеческом обществе все исковеркано. (Ср. написанное накануне стихотворение «Я молю, как жалости и милости», где противопоставлялись природная *правда горлинок* и собственническая *кривда... виноградарей в их разгородках*.) *Облака* — последнее слово стихотворения, небо — последний образ, вода I строфы и суша II строфы соединяются во влажном песчанике III и дополняются третьей стихией, воздухом. Непонятны пока остаются лиса и лев — аллегории силы и хитрости (но к чему?) или геральдические звери (но чьи?). Для такого трудного стихотворения — это не такой уж большой остаток непонятности. Мы к нему еще вернемся.

Главное — общий смысл, прямо противоположный общему смыслу «Notre Dame»: там собор — победа культуры над природой, над ее *тяжестью недоброй*, здесь собор — наоборот, явление не культуры, а природы, восстание природы если не против культуры, то над культурой: горно-океанский собор возносится над ремесленным городом, город ему скорее противопоставлен, чем порождает

его, зодчего здесь нет. Это новая программа позднего Мандельштама: новая культура должна вырастать не столько из старой культуры, сколько непосредственно из природы. (Вспомним «Переписку из двух углов» В. Иванова и М. Гершензона; ранний Мандельштам чувствовал себя продолжателем традиции, как Иванов, поздний — первооткрывателем, как Гершензон.) Отсюда геологическая и биологическая образность таких его поздних стихов, как «Восьмистишия», «Канцона», «Армения», отсюда вся теоретическая программа, изложенная в «Разговоре о Данте». Как вписывается этот контраст раннего и позднего Мандельштама в общую картину его эволюции, мы говорили в другом месте.

Каков источник этого стихотворения? Сам Мандельштам в свою французскую поездку 1908 г. в Реймсе и Лане, по-видимому, не был: сведений об этом нет. Н. Штемпель вспоминает, что в Воронеже у Мандельштама на полке были «альбомы живописи и архитектуры», и «Реймс — Лаон» был написан под их впечатлением [Штемпель 1992: 31]. Можно предположить, что одним из этих «альбомов» была свежая книжка Б. Ференци «Очерки по искусству средневековой Франции», М.: Изогиз, 1936. В ней о Ланском соборе говорилось больше, чем обычно в историях готики, город этот транскрибировался именно «Лаон», упоминался «серый, стойкий французский песчаник», несколько раз шла речь о фигурах животных в соборной орнаментике (с. 56, 61, 75, 90, 92, 96, 128 — правда, на иллюстрациях они совсем не видны). Самой известной книгой о французской готике были «Les cathédrales gothiques» Родена, но в его лирических излияниях Лан не упоминался. Однако была высказана остроумная догадка [Кантор 1991], что Мандельштам, читая эту книгу, мог обратить внимание на предисловие Ш. Мориса о родстве готики и импрессионизма и вспомнить один из «Руанских соборов» Моне в Москве, где плоскость фасада изображена в тех же тонах: «голубизна (вода), желтизна (песчаник, песок), лиловая “фиалковая” тень как раз на уровне портала». Можно добавить, что и готика, и импрессионизм вызывали у Мандельштама ассоциации с водной стихией: «Разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь?» («Франсуа Виллон», VI); «в комнате Клода Моне воздух речной» («Путешествие в Армению», V) — отсюда исходный образ, соборный фасад как отвесное озеро и отвесный океан.

Зачаток «Реймса — Лаона» можно видеть в предыдущем (написанном накануне) стихотворении Мандельштама «Я молю, как жалости и милости...», откуда мы цитировали строки о *правде горлинок...* Предпоследняя строфа там была: *Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине / Паутины каменеет шаль, / Жаль, что карусель воздушно-благодарная / Оборачивается, городом дыша*, — то есть соборные башни, надпортальная роза, паутинная рябь влажного фасада и карусель низенького ремесленного города-сверчка вокруг центрального, как ось, собора. А за этими строками видны еще два подтекста: блоковские *женщины с безумными очами, с вечно смятой розой на груди* и свое собственное *кружевом, камень, будь и паутиной стань.* («Эта легкая паутина резьбы» на

«ужасающей колоссальности массы» упоминалась еще в статье Гоголя.) Если за *розой в колесе* стоит образ Иксиона, то Мандельштаму он был знаком прежде всего по драме «Царь Иксион» Анненского; если собор с его порталами осаждают недуги-недруги, то это напоминает роман Гюго, где нищие, воры и калеки (социальные и телесные недуги) штурмуют собор Парижской Богоматери. (В предыдущем стихотворении обращение к Франции *Наклони свою шею, безбожница / С золотыми глазами козы...* явно имеет в виду Эсмеральду из того же романа.)

Таковы подтексты; а каков контекст этого стихотворения? «Notre Dame» был писан в паре с «Айя-Софией» и автокомментирован упоминаниями о зодчестве в статьях и образом камня в центре первой книги Мандельштама — там все понятно. «Реймс — Лаон» писан одновременно с очень с виду непохожими «Стихами о неизвестном солдате» и стихами о небе. «Стихи о неизвестном солдате» — это память о Первой мировой войне и предчувствие будущих войн. В эти дни, 3—4 марта, в них только что была намечена строфа о черепе, хранителе мировой культуры, которой грозит война. Реймс в заглавии тотчас напоминает об артиллерийском обстреле знаменитого собора в 1914 г., которому Мандельштам посвятил когда-то стихотворение «Реймс и Кельн». Менее знаменитый Лаон появился здесь едва ли не оттого, что именно из-под Лаона немцы обстреливали Париж «большою Бертой»; об этом упоминалось в монтаже В. Яхонтова «Война», 1929 (на этот источник указал нам Л. Ф. Кацис), и город был назван именно Лаон, а не Лан. Кроме того, Лаон вошел в историю одним из самых бурных выступлений третьего сословия XII в.: «ланская коммуна» 1111 г. часто поминалась и буржуазными и советскими историками (в том числе и Б. Ференци), — для внимания Мандельштама, заостренного на социальных катастрофах современности, это было небезразлично.

Это и позволяет дать предположительный ответ о смысле строки *лиса и лев боролись в челноке*: это аллегории хитрости и силы, маленького человека и гнетущей власти. Лев как символ власти неудивителен; а о маленьком человеке нам напоминают уже приводившиеся строки из статьи о Виллоне: «он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой. “Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, — пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, — не каждый зверь сумел бы так выкрутиться”». Правитель и горожанин — вот те двое, которые опасно раскачивают церковный неф, государственный челн и сегодняшний мир. У этого образа два подтекста. Готические соборы и ланская коммуна — это начало городской культуры в противоположность феодальной; а одним из первых словесных памятников городской культуры был «Roman de Renard», «Роман о Лисе», где антагонистами были именно лис и лев. Второй подтекст, неожиданный, подсказан нам О. Роненом, — это басня Крылова «Лев, серна и лиса»: серна, убегая от льва, перескакивает через пропасть, лев по коварному совету лисы бросается за ней, падает в пропасть и достается в добычу лисе. От серны из этой басни — послед-

ний еще не объясненный образ в стихотворении Мандельштама: «Фиалковый пролет газель перебежала».

Это предположение подтверждается тем, что через две недели после этого стихотворения Франсуа Виллон открыто появляется у Мандельштама в одном из следующих — «Чтоб, приятель и ветра и капель...». Появляется он в странной обстановке — на фоне древнего Египта, пирамиды которого ничтожны, а правители тщетно царапаются в вечность. Чтобы понять это положение, нам придется вернуться к первым стихам Мандельштама о Египте — к 1913 г.

4. Еще раз обратим внимание на строку в «Notre Dame»: *Египетская мощь и христианства робость...* Независимо от эффектной антитезы очевидно, что *египетская мощь* названа здесь как нечто положительное. Она входит как часть в структуру любезной Мандельштаму готики. Больше того, можно полагать, что Египет для раннего Мандельштама был прямым подобием готики как «социальной архитектуры», в которой есть ниши не только для гнетущей власти, но и для маленького человека, который просто существует: не только фараоновы пирамиды, но и маленькие гробницы с путеводителями по тому свету и с запасом вещиц, одинаково нужных человеку и на этом свете, и на том. «Милый Египет вещей», — обмолвится он потом на первой странице повести «Египетская марка» (и Египет, и марка в ней только символы мира, в 1927 г. уже уходящего в небытие). Акмеизм, любивший конкретность и вещность, не мог пройти мимо этой живой предметности. Сведений о египетской культуре, хотя бы и поверхностных, у русского человека этого времени было достаточно. Научная египтология в России начала XX в. была одной из самых передовых («русской египтологической школе» сам Брэстед в 1915 г. посвятил русское издание своей истории Египта); в 1912 г. открылся московский Музей Александра III, в каталоге которого подробно описывались вещицы голенищевской коллекции; о Египте часто поминал в своих статьях В. Розанов, которого Мандельштам читал и ценил, — и, конечно, Египет там был по-розановски плотский, душный и интимно-ощутимый; наконец, Египет часто поминался в расхожей оккультистской литературе, но это Мандельштама, кажется, не интересовало.

Уважение Мандельштама к этому «милому Египту вещей» засвидетельствовано в программной статье 1921 г. «О природе слова». Здесь говорится, что в эпоху революции, когда у человека все отобрано, то единственное, что у него остается, — это язык: он становится вещественным, конкретным, обжитым, как домашняя утварь. Мандельштам называет такую ощутимость языка «эллинистичностью», — вспомним чаадаевское утверждение, что горизонталь греческой архитектуры есть знак привязанности к земле и земным радостям. «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это — домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку... сознательное окружение человека утварью вместо безразличных

предметов... очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом». Эти слова Мандельштама часто цитируются, и из них иногда даже делаются непомерные историко-культурные выводы. Однако при этом обычно забывают непосредственно следующую фразу: «Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня». И затем, в конце статьи, о судьбе русской культуры после революционного перерождения: «...Поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего... Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье».

Вот этот домашний, человечный и немного смешной в своей мелочности Египет представлен в двух ранних стихотворениях Мандельштама под одинаковым заглавием «Египтянин». Первое из них, как сказано, было опубликовано в групповой подборке акмеистов в «Заветах» (1913, № 5); второе — в 1915 г. в «Голосе жизни», а потом в 1916 г. в юмористическом «Новом Сатириконе». Бытовые темы, остраненные высокими образами или интонациями, — обычный прием у Мандельштама в рядовых стихах 1912—1913 гг., открывавший им путь в журналы для легкого чтения.

ЕГИПТЯНИН

(*Надпись на камне 18—19 династии*)

Я избежал суровой пени
И почестей достиг;
От радости мои колени
Дрожали, как тростник.

И прямо в полы балахона,
Большие, как луна,
На двор с высокого балкона
Бросали ордена.

То, что я сделал, превосходно —
И это сделал я!
И место новое доходно
И прочно для житья.

И, предвкушая счастья глянец,
Я танцевал не зря
Изящный и отличный танец
В присутствии царя.

По воздуху летает птица.
Бедняк идет пешком.
Вельможе ехать не годится
Дрянным сухим путем.

И, захватив с собой подарки
И с орденами тюк,
Как подобает мне, на барке
Я поплыву на юг.

ЕГИПТЯНИН

Я выстроил себе благополучья дом:
Он весь из дерева, и ни куска гранита!
И царская его осматривала свита —
Там виноградники, цветник и водоем.

Чтоб воздух проникал в удобное жилье,
Я вынул три стены в преддверьи легкой клети,
И безошибочно я выбрал пальмы эти
Краеугольными — прямые, как копье.

Кто может описать чиновника доход?
Бессмертны высокопоставленные лица.
Где управляющий? Готова ли гробница?
В хозяйстве письменный я слушаю отчет.

Тяжелым жерновом мучнистое зерно
Приказано смолоть служанке низкорослой;
Священникам налог исправно будет послан;
Составлен протокол на хлеб и полотно.

В столовой на полу пес, растянувшись, лег,
И кресло прочное стоит на львиных лапах.
Я жареных гусей вдыхаю сладкий запах —
Загробных радостей вещественный залог!

Оба стихотворения — от первого лица преуспевающего вельможи. Оба стилизованы под самовосхваляющие надписи, образцы которых были легко доступны по переводам и пересказам у Г. Масперо и Б. Тураева. Сюжет первого «Египтянина» (*Я избежал суровой пени...*) прямо взят из научно-популярной книги Г. Масперо «Древняя история: Египет, Ассирия» (несколько русских изданий ок. 1900 г.; отмечено А. Г. Мецем [Мец 1995]), гл. 7: наместник южного Египта перед Рамзесом, «трибуна, с которой царь дает аудиенции... помещается на выступе, находящемся на главном фасаде... она возвышается от земли на 4 или 5 метров», «твое дело шло, как следует» (говорит фараон), «царь и его семья бросают <ему> золотые ожерелья», по этикету «язык у него не повинуется, ноги у него подкашиваются, сердце перестает биться, и он не знает, жив он или мертв», «сам он... стоя прямо с воздетыми вверх руками, запевает благодарственную песнь», — поклоняющиеся фараону «с поднятыми вверх руками... становились на колени и падали ниц, и затем поднимались, не разгибая спины и с опущенными вниз руками, и наконец становились последовательно во все позы, принятые для выражения поклонения». Мандельштам только назвал этот ритуальный трепет *изящный и отличный танец* и, что важнее, переименовал золотые ожерелья в «ордена»: *в полы балахона... бросали ордена, с орденами*

тюк, — комизм этих выражений и придает стихотворению художественную причудливость. Второе стихотворение, *Я выстроил себе благополучья дом...*, бессюжетно, описательно; отчасти оно написано по той же книге, гл. 6: герой гостит у другого наместника, где действительно *виноградники, цветник и водоем*. Слова *я выбрал пальмы эти краеугольными...* — едва ли не от известного египетского рисунка, где пруд изображен прямоугольником, а деревья растут от его углов в четыре стороны. Это стихотворение небрежнее: откуда мотив *я вынул три стены...*, неясно, — ни у Перро и Шипье, ни в других тогдашних историях архитектуры такого нет; а гордость, что дом *весь из дерева, и ни куска гранита* — фантазия, дерево в Египте широко употреблялось для построек, и Масперо упоминает об этом не раз. А. Ахматова пишет: «Известно, что беседы с Шилейко вдохновили его на стихотворение “Египтянин”» [Ахматова 1990: 203], — вероятно, это преувеличение (скорее, это для самой Ахматовой древний Восток клином сходился на В. Шилейко). Зато кончается это стихотворение почти формулой акмеистического приятия мира: жареные гуси — *Загробных радостей вещественный залог!* Этим образом знатный египтянин прямо уподобляется готическому Виллону, который «сразу оживляется, когда речь заходит о жареных под соусом утках» и т. д.

5. Таков Египет раннего Мандельштама — вещественный, приспособленный для человека, уютный и смешной. Итоговое осмысление этой картины было сформулировано, как сказано, в статье 1921 г. «О природе слова». А всего лишь через два года, в статье «Гуманизм и современность» (1923), эта картина решительно меняется. Египет теперь не уподобляется готике, а противопоставляется ей. Египет наряду с Ассирией и Вавилоном представляется Мандельштаму теперь социальной пирамидой, для которой существует не человек, живущий в своих обжитых гнездах и окруженный одушевленной утварью, а нечленораздельная человеческая масса — лишь материал для непонятных социальных построек. Таким грозит стать и XX век, если его не спасет гуманистическая «колонизация».

«Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством... Египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве. Но есть другая социальная архитектура, ее масштабом, ее мерой тоже является человек, но она строит не из человека, а для человека, не на ничтожестве личности строит она свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями... Простая механическая громадность и голое количество враждебны человеку, и не новая социальная пирамида соблазняет нас, а социальная готика: свободная игра тяжестей и сил, человеческое обще-

ство, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально и каждая частность аукается с громадой... Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон...» («Гуманизм и современность», 1923). «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской... В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковыйному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его те<ле>ологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» («Девятнадцатый век», 1922).

Как Мандельштам представляет себе эту гуманизацию нового века, он пишет в «Слове и культуре» (1921): при государстве, мучающемся своею бездуховностью, культура будет советником, как когда-то монастыри при князьях. Для чего нужна эта гуманизация, он пишет в «Гуманизме и современности»: для того, чтобы оградить «человеческое жилище, свободный дом человека», «организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку», то есть спасти то, что Мандельштам называл эллинизмом и ради чего поминал египетскую ладью с домашним скарбом. Что важнее для этой гуманизации, рациональность или иррациональность, «организация» или «организм», он еще не решил. В «Девятнадцатом веке» он видит в надвигающейся эпохе «иррациональный корень» и в борьбе с ней хватается за ясный рационализм XVIII в.; а в «Гуманизме и современности» он рисует грядущую социальную готику как организм, «сложный и дремучий архитектурный лес» с бодлеровскими перекличками — образы из «Notre Dame», но с большей стихийностью и меньшей рассудочностью. Как бы то ни было, главным в образе Египта для него становится уже не домашний обжитой уют живого человека, а подавляющая его «механическая громадность» пирамид. «Механическая» в противоположность «динамичности» (диалектичности) готики: пирамида мертва цельностью, готика живет противоборством частей.

Перелом между двумя отношениями к Египту происходит, как мы видели, между 1921 г. («Слово и культура» напечатана в мае, первой нэповской весной; потом, 7 июня, опубликована «Пшеница человеческая», такой же оптимистический апофеоз домовитого интернационала) и 1922—1923 гг. («Девятнадцатый век» напечатан в ноябре 1922 г. с датой «21/VII», «Гуманизм и современность» напечатана 20 января 1923 г.). Какие конкретные события промежуточных полутора лет заставили Мандельштама перенести внимание с обнадеживающих на пугающие приметы современности (расстрел Гумилева, высылка интеллигенции, конфликт с церковью, суд над эсерами, учреждение Главлита...) — вопрос исключительной важности, но здесь нет возможности на нем останавливаться.

Последним прощанием с «человечностью» Египта становится для Мандельштама отрывок в «Египетской марке», VIII (1927): здесь египтянин из довольного вельможи становится маленьким, нищим, убогим и колючим «комариным князем». Источник ключевого образа Египта в этой повести разгадан [Ронен 1992: 532]: это «картинка со сфинксом на старых египетских марках, тающая, когда их отпаривали», когда прошлое уходило в прошлое. Источник мимоходного образа комара тоже известен [Тарановский 1976: 29—31] — это «Похвала Комару» Державина, где комар *по усам — ордынский князь*, герой естественной истории и вершитель казни египетской (*и Комар — ее перун!*). С предыдущими стихами Мандельштама он связан «комариным князем» в стихотворении «Я не знаю, с каких пор...», с последующими стихами — повторяющимся уничижительным вульгаризмом *извиняюсь* (с его горнфельдовскими подтекстами) в «Еще далеко мне до патриарха...». В «Египетской марке» это униженное существо вписано в картину Петербурга, омертвелого, как Египет (даже как лже-Египет: *Египетский мост и не нюхал Египта...*), и уподоблено придавленному им маленькому Парноку и борющемуся с этой придавленностью Мандельштаму:

> Комарик звенел:
>
> — Глядите, что сталось со мной: я последний египтянин — я плакальщик, пестун, пластун — я маленький князь-раскоряка — я нищий Рамзес-кровопийца — я на севере стал ничем — от меня так мало осталось — извиняюсь!..
>
> — Я князь невезенья — коллежский асессор из города Фив... Все такой же — ничуть не изменился — ой, страшно мне здесь — извиняюсь...
>
> — Я — безделица. Я — ничего. Вот попрошу у холерных гранитов на копейку — египетской кашки, на копейку — девической шейки.
>
> — Я ничего — заплачу — извиняюсь.

(Самоуничтожение происходит как бы на глазах у читателя: в первом абзаце комар — маленький князь и нищий Рамзес; во втором — коллежский асессор, частица безликой массы, с намеком на «Коллежских асессоров» Случевского; в третьем он просит только на поддержанье жизни и продолженье рода, с намеком на «Сфинксов над Невой» В. Иванова и «Нашу грозу» Б. Пастернака; в четвертом он уже ничего не просит и готов платить только за свое существование.)

6. После этого Египет возникает в стихах Мандельштама через десять лет, в воронежском стихотворении «Чтоб, приятель и ветра и капель» (18 марта 1937, день Парижской Коммуны). В авторском списке стихотворений за март 1937 г. оно названо «Рельеф из Саккара» (некрополь Древнего царства близ Мемфиса; на часто воспроизводившемся рельефе V династии были изображены журавли, подсказавшие поэту образ «цапель» в I строфе: отождествлено А. А. Морозовым, ср. [Мец 1995: 631]. Здесь в последний раз Мандельштам сводит и противопо-

ставляет Египет и готику. Но противопоставляется здесь не архитектурный, а человеческий аспект: готика здесь представлена не собором, символизирующим социальную архитектуру, в нишах которой находит себе место маленький человек, а самим этим маленьким человеком, который в прежних стихах только подразумевался, — Франсуа Виллоном. Строфы о Египте служат лишь преамбулой к строфам о Виллоне, и стык их кажется непонятно резким, если не помнить о сквозной теме Мандельштама — параллели между Египтом и готикой.

Чтоб, приятель и ветра и капель,
Сохранил их песчаник внутри,
Нацарапали множество цапель
И бутылок в бутылках цари.

Украшался отборной собачиной
Египтян государственный стыд,
Мертвецов наделял всякой всячиной
И торчит пустячком пирамид.

То ли дело любимец мой кровный,
Утешительно-грешный певец, —
Еще слышен твой скрежет зубовный,
Беззаботного праха истец...

Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок
И в прощанье отдав, в верещанье
Мир, который, как череп, глубок;

Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучьи права
Наглый школьник и ангел ворующий,
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть,
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть.

Стихотворение (как и написанный двумя неделями раньше «[Реймс — Лаон]») тоже построено как загадка: обе части его начинаются перифразами, Египет прямо назван лишь в 6-м стихе первой части, Виллон — лишь в 12-м стихе второй части. Смысл противопоставления: египетская государственность — ничтожна, как во мнимом величии пирамид, так и в притворной заботе о мертвецах; а творческая личность — всесильна, ей принадлежит и земной мир, неисчерпаемый, как череп, и небесный мир, где Виллон, как голгофский разбойник, восседает

рядом с Христом (вспомним о радости Виллона, «когда речь заходит о жареных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды»). Готика упомянута в V строфе лишь мимоходом как фон действий Виллона; но *песчаник* египетских пирамид во 2-м стихе, явно перекликается с *песчаником честным* Реймса и Лаона.

Строфы о Египте написаны нарочито грубо и презрительно; кульминация их — конечно, строки *Мертвецов наделял всякой всячиной / И торчит пустячком пирамид*. За этим упоминанием о пирамидах — *чумный Египта песок* только что сочиненных строф «Неизвестного солдата»; за этим *пустячком* — воспоминание об интонациях Маяковского в «Я и Наполеон» и «Себе, любимому...». Когда-то «милые вещи» Египта стали «всякой всячиной», потому что они не для живых, а для мертвых: живые — безликая масса, материал для социальных построек, мертвые — предмет индивидуальной заботы, которая на этом фоне выглядит издевательски. Мертвый мир Египта подчеркивается *отборной собачиной*: с собачьей (шакальей) головой изображался Анубис, бог смерти и бальзамирования (а его товарищ Тот, бог загробного суда, — с головой ибиса, что, может быть, отразилось в *множестве цапель*). О фараонах сказано *в бутылках цари*, — бутылкообразную форму имели короны Южного Египта; чтобы увековечить себя, они *нацарапали множество... бутылок*,— в иероглифических надписях картуши с царскими именами были похожи на флаконы, лежащие на боку. В целом этот бесчеловечный мир именуется *египтян государственый стыд* вместо «строй»; из комментария Н. Я. Мандельштам известно, что Мандельштам иногда даже декламировал *строй*, нарушая рифму.

Строфы о Виллоне, наоборот, начинаются и кончаются признанием в любви: *То ли дело любимец мой кровный... Рядом с ним не зазорно сидеть*... Это прямая отсылка к статье 1913 г. Он «слабоволен» (метонимически, в IV строфе) — там это называлось его женственной пассивностью; он *беззаботного праха истец* — там говорилось о юридической четкости его расчетов на спасение своего тела и души в разговорах с самим собой, с покровителями, с Богоматерью. «Большое завещание и Малое завещание», главные произведения Виллона, общеизвестны; перечисляемые в их поэтическом «верещанье» имущества складываются в «мир, который, как череп, глубок» — образ из «Стихов о неизвестном солдате», возникший 2—10 марта, за неделю-две до нашего стихотворения. «Наглый школьник и ангел ворующий» — аллитерированная парафраза предпоследних строк статьи (с цитатой из «Завещания», 38): «"Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты", — сказал о себе бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина». Концовка с жаворонками — такое же торжество природы над культурой, как в «Реймсе — Лаоне», — отсылает к жаворонкам Верлена (этого двойника Виллона в статье Мандельштама) и, может быть, к Ф. Жамму (в мандельштамовском «Аббате» 1915 г.).

Новым оказывается лишь главное — отношение Виллона к готике. Он не слит с ней, он противопоставлен ей. *Еще слышен твой скрежет зубовный...* — в прежнем портрете беззаботно-деятельного Виллона такой черты не было. *Рядом с готикой жил озоруючи...* — рядом, а не в ней. *И плевал на паучьи права...* — это прямая противоположность той готической юридичности, которая так удивляла Мандельштама в 1913 г. Паучьи права — это права церкви и государства. Церкви: потому что «крестовик-паук» еще в молодости («На площадь выбежав...») служил ему сравнением для раскинувшегося храма, и «паучок» — это гюисмансовский символ перекрестья стрельчатого купола, откуда паутиной разбегаются арочные швы (*Так соборы кристаллов... добросовестный свет-паучок, распуская на ребра, их сызнова собирает в единый пучок* в стихотворении 15 марта 1937). Государства: потому что «Пауки и мухи» (заглавие народнической брошюры) издавна были символом угнетателей и угнетенных, этот образ тиражировался советскими плакатами, а в картину готики вписывался сценой из «Собора Парижской Богоматери» Гюго (VII, 5) с аллегорией бессилия против рока. Образ Виллона остается автобиографическим, но он списан уже не с богемного поэта, который пассивно и бездумно плывет по течению безденежья и житья в долг, а с писателя, который бьется за жизнь и культуру против давящего гнета пирамид ли, готики ли. Автобиографичность была сознательной, Мандельштам по-прежнему хотел брать жизненный пример со своего заново понятого предшественника: «нужно виллонить», говорил он, по воспоминаниям современников, в 1930-х гг. Культурный контраст заменяется социальным контрастом. Можно вспомнить, что подобным же образом переосмысляются в 1937 г. и другие исторические символы: Рим из олицетворения монолитного Запада становится страдающим под фашистами «Римом-человеком» (стихотворение «Рим» 16 марта), а Греция — доклассовым трудовым раем, где еду и питье еще не называли *моя* и *мое* (стихотворение конца марта).

Мандельштам всегда умел очень конкретно представлять в стихах очень отвлеченные понятия и проблемы. В данном случае — ни много ни мало, проблему отношения художника и общества. В основе его — романтическое представление о праве поэта быть на иждивении у общества только потому, что он — поэт. Обычно (в том числе и у символистов, и у акмеистов) оно выступало завуалированно, революция обнажила его как тему быта. У Мандельштама эта тема характерным образом эволюционировала: наивная юношеская любовь к «комфорту» (письмо к В. Иванову, 1909) — богемный культ мимолетных радостей безденежного молодого поэта, который чувствует себя наследником Виллона, играющего египетскими мелочами, — труженические заработки послереволюционных лет — и, наконец, после того, как революция отвергла его «дары, в которых она не нуждается» («Поэт о себе», 1928), возвращение к жизни наудачу, к образцу Виллона, но уже с мыслями не столько о жирных утках, сколько о разбойничьем месте в царствии небесном, к которому с каждым днем приближает его предвидимая гибель от египетской громады «государственного стыда».

«АРИОСТ» МАНДЕЛЬШТАМА:
редакция морская и редакция степная

Стихотворение О. Мандельштама «Ариост» в собраниях его стихов печатается в двух редакциях: с датой «4—6 мая 1933» и с датой «4—6 мая 1933 — июнь 1935». Это означает, что стихотворение было написано в 1933 г. в Старом Крыме, а «второй вариант — это попытка вспомнить эти стихи в Воронеже, когда мы считали, что рукопись не сохранилась. Потом она нашлась» (комментарий Н. Я. Мандельштам [Мандельштам Н. 1992: 430]). Для издателей это давний камень преткновения. Н. Я. Мандельштам в рукописных и машинописных копиях переписывала оба стихотворения среди стихов 1933 г., но не подряд («Ариост I» — «Не искушай чужих наречий...»; «Друг Ариоста, друг Петрарки...» — «Ариост II» — так в «Ватиканском списке» и в машинописях Э. Герштейн и И. Ивича). Однако для печати она считала, ссылаясь на желание О. Мандельштама, что это двойчатка, «тема и вариации», и два стихотворения должны печататься подряд, под общим названием, под двумя номерами [Мандельштам Н. 1992: 430]. Так они и были напечатаны в нью-йоркском Собрании сочинений (1964, 1967), а затем печатались в большинстве советских изданий. Однако Н. И. Харджиев в издании 1973 г., твердо следуя культу «последней воли автора», поместил в основной корпус текста поздний, воронежский вариант, а первоначальный сослал в примечания; и наоборот, А. Г. Мец в издании 1995 г. напечатал в основном тексте ранний вариант, а поздний поместил в «другие редакции и варианты» («отсутствие творческих причин при создании “варианта” не позволяет нам признать его самостоятельным произведением» [Мец 1995: 592]).

Кажется, никто еще не попытался просто поместить первую редакцию среди стихов 1933 г., а вторую среди стихов 1935 г. Мы попробуем сопоставить две редакции стихотворения, выявить их сходства и различия, показать их связь с одновременно писавшимися стихотворениями 1933 и 1935 гг. и этим обосновать именно такое решение.

Тексты обоих редакций далее воспроизводятся по изданию А. Г. Меца 1995 г.

АРИОСТ

(I) Во всей Италии приятнейший, умнейший,
Любезный Ариост немножечко охрип.
Он наслаждается перечисленьем рыб
И перчит все моря нелепицею злейшей.

(II) И, словно музыкант на десяти цимбалах,
Не уставая рвать повествованья нить,
Ведет — туда-сюда, не зная сам, как быть, —
Запутанный рассказ о рыцарских скандалах.

(III) На языке цикад — пленительная смесь
Из грусти пушкинской и средиземной спеси,
Он завирается, с Орландом куролеся,
И содрогается, преображаясь весь.

(IV) И морю говорит: шуми без всяких дум,
И деве на скале: лежи без покрывала...
Рассказывай еще — тебя нам слишком мало,
Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум.

(V) О город ящериц, в котором нет души —
Когда бы чаще ты таких мужей рожала,
Феррара черствая! Который раз сначала,
Покуда в жилах кровь, рассказывай, спеши!

(VI) В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.
А он вельможится все лучше, все хитрее
И улыбается в крылатое окно —

(VII) Ягненку на горе, монаху на осляти,
Солдатам герцога, юродивым слегка
От винопития, чумы и чеснока,
И в сетке синих мух уснувшему дитяти.

(VIII) А я люблю его неистовый досуг,
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.

(IX) Любезный Ариост, быть может, век пройдет —
В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье.
...И мы бывали там. И мы там пили мед.
4—6 мая 1933

Н. И. Харджиев [1973: 296] упоминает несохранившийся «первоначальный текст этой редакции, без последней строфы, с пометой “Старый Крым. 4 мая 1933”, — видимо, последняя строфа была приписана 6 мая». Эти две концовки придают разный, но вполне отчетливый смысл стихотворению. Н. Я. Мандельштам в комментарии пишет: «Мне не совсем ясна концепция “Ариоста” — зачем

он ему понадобился? Разве что это интерес к человеку, который сумел поладить со своим временем: “посольская лиса”» (характерно, что цитируемые слова — из позднейшей, воронежской редакции) [Мандельштам Н. 1992: 430]. Комментарий она писала в поздние годы, когда главным в Мандельштаме для нее были отношения с временем и властью. Между тем для концовки восьмистрофной крымской редакции главное — это отношение поэта с языком, а для концовки девятистрофной редакции — тема братства народов и культур.

Итальянский язык был новым для Мандельштама (начало изучения — зима 1932), в эти самые месяцы он был предметом его сосредоточенного увлечения. В апреле — мае 1933 г. Мандельштам (с женой и только что вышедшим из-под ареста Б. С. Кузиным) гостил в Старом Крыме у Н. Н. Грин: «О. М. как-то отделился от всех, сидел один у себя в своей комнате... и все время читал своих итальянцев» [Мандельштам Н. 1992: 430]. В конце мая он переехал в Коктебель и там уже читал «Разговор о Данте» Андрею Белому, своему соседу по дому отдыха. Для Мандельштама итальянский язык, как «новый», «не дающийся», несомненным образом противопоставлялся немецкому, «наследственному», «своему», которому он в августе 1932 г. посвятил стихи «К немецкой речи». Противопоставлялся, а не сопоставлялся, как обобщала Н. Я. Мандельштам: «это чувство измены собственной языковой стихии из-за ухода в иноязычный мир» [Мандельштам Н. 1992: 431]. Об этом соблазне новизны Мандельштам прямо пишет в VIII строфе «Ариоста» (отколовшейся в отдельное стихотворение) и в параллельно написанном десятистишии:

Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:
Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить!
О, как мучительно дается чужого клекота полет —
За беззаконные восторги лихая плата стережет!
Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот
В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.
Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?
И в наказанье за гордыню, неисправимый звуколюб,
Получишь уксусную губку ты для изменнических губ.
(*Май 1933*)

Стекла зубами укусить — то есть недопонятые речи чужого языка останутся не пищей (не вином?) для души, а лишь зрелищем, скрытым за витриной (за стеклом бокала?); они не спасут нас от духовного одиночества. *Мыслящий бессмертный рот*, хватающийся за стекло, — характерный для позднего Мандельштама материальный образ вместо более традиционного — *мысль, раскрывающаяся в словах* и т. п. *Чужой клекот, звуколюб* — характерное восприятие малознакомого языка прежде всего на слух, фонетически; об этом подробнее — в VIII строфе «Ариоста» и в параллелях из «Разговора о Данте» (ниже).

Наше восхищение этой чужеязычной поэзией — *беззаконно*. То, что нам кажется прекрасным на слух, может оказаться чудовищным на деле. *Чешуя из глаз* — образ из Апокалипсиса, 4, 6, «четыре животных, исполненных очей спереди и сзади» (в подтексте — Иезек. 1, 18, и, конечно, античный Аргус; ср. *глазастые крылья* бабочки в «Вокруг натуралистов»). *Лазурный мозг* менее понятен, он явится в черновиках на смерть А. Белого: *Из горячего черепа льется и льется лазурь*, — может быть, стихотворение было написано уже в Коктебеле или хотя бы в предчувствии встречи с серафическим автором «Золота в лазури»? Этот переход к библейским образам приводит к концовке, где тот же образ недостижимой пищи духовной оборачивается уксусной губкой, протянутой Христу на кресте (Мф. 27, 48) в ответ на крик одиночества.

Такова личная, языкоборческая тема «Ариоста». Что касается второй, общественной, «интернационалистической» темы, замкнутой на IX строфу, то важно помнить, что она восходит еще к стихам и прозе об Армении (1930—1932) — о соприкосновении с югом, своей стихийностью возродившим все творчество Мандельштама. Там это было соприкосновение с горным югом, в «Ариосте» с морским югом; там — с рубежами Востока, здесь — Запада (ассоциации между Римом и Крымом, а потом — в «Золотистого меда струя...» — между Грецией и Крымом появляются у Мандельштама еще в дореволюционных стихах). О братстве народов «в колыбели праарийской» Мандельштам писал еще в «Зверинце» 1916 г., о «восстановлении европеизма как нашей большой народности» — в «Пшенице человеческой» 1922 г., глава «Французы» была в «Путешествии в Армению». Все это означает, что точки соприкосновения с официальным советским интернационализмом у Мандельштама были давние и самостоятельные. 1933 год начался приходом Гитлера к власти и, соответственно, подлинным обострением угрозы новой войны. Не нужно забывать, что сам Мандельштам в первой половине 1933 г. был на грани официального признания: несколько публичных вечеров зимой, договор на «Избранное», журнальная публикация «Путешествия в Армению» (в мае), «Разговор о Данте» тоже писался в расчете на публикацию. Погромные рецензии на «Армению» начались лишь в июне, а за ними — стремительное обострение отношений с официальной идеологией, завершившееся ноябрьской эпиграммой на Сталина.

На скрещении этих двух тем возникает в начале мая 1933 г. крымский «Ариост». Обратим внимание на заглавие: «Ариост» вместо «Ариосто» (и *Дант* вместо «Данте») по-русски звучит ощутимым архаизмом, напоминающим о временах Батюшкова и Пушкина. Это подготовка финальных строк стихотворения с их реминисценциями именно из Пушкина.

Крымский «Ариост» по сравнению с будущим воронежским сравнительно прост и до половины напоминает пересказ главы из истории европейской литературы. Трудно думать, что Мандельштам прочитал в подлиннике всю исполинскую поэму, но Данте, Петрарка, Ариосто и Тассо составляли хрестоматийный квартет итальянских классиков, и можно быть уверенными, что в отрывках он читал всех, а по переводам (скорее французским, чем малоудачным русским) знал и полное содержание феррарских поэм. В личной библиотеке Мандельштама были французские переводы и Тассо (1865), и Ариосто («édition épurée», 1847 [Фрейдин 1991: 238]). Само стихотворение Мандельштама без труда поддается пересказу по строфам: (I—V) Ариост слагает поэму путаную, фантастическую и радующую; (VI—VIII) в мире скверно, но он приемлет все и улыбается всему; (VIII) я плохо понимаю его, но люблю и (IX) верю, что наши с ним культуры сольются воедино. В главной части, описательной, перечисляются — все более подробно — те три признака поэзии, которые упоминаются во всех учебниках: изящество (строфа I), прерывистость изложения (II) и богатство воображения (III—V). Отсюда, от исполинского объема поэмы, ее первое сказуемое — *немножечко охрип*. *Рыбы* — это песнь 6: обращенный в мирт Астольф (вергилиевский и дантовский мотив, связывающий для Мандельштама Ариосто с героем будущего «Разговора») рассказывает, как он увидел Альцину, чарами заманивавшую к берегу рыб. Место это мимоходное, но для иноязычного читателя запоминающееся: 10 рыбьих пород, все время приходится смотреть в словарь. (Не значит ли это, что подряд Мандельштам дочитал поэму как раз до 6-й песни, а дальше ограничился отрывками?) Моря — не главное место действия, но яркое: несколько бурь, чудо с кораблями из листьев (не это ли — *перец нелепицы злейшей*?).

(Строфа II) *Рвать повествованья нить* — почти терминологический прозаизм; во избежание педантства оно снижено вульгаризмом *туда-сюда* и неожиданным для средневековья словом *скандалах*. Ср. «Разговор о Данте» (далее РД), § 2.2: «Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского... и у Данта оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей,— в самом неподходящем месте». *Цимбалы* — ср. РД, § 2.1: «Если бы мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона... превращение виолы в скрипку... как вокруг лютни и теорбы образуется» будущий трехчастный оркестр. Иными словами, еще здесь, не доходя до фонетики, Мандельштам подменяет словесное ощущение языка звуковым.

(Строфа III) *Цикады* — ср. РД, там же: «Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна». Для русского читателя цикада — существо экзотическое; в русскую поэзию ее ввел Вяч. Иванов как торжественный аккомпанемент Греции, а знавшие французский язык помнили вперекрест этому легкомысленную цикаду из басни Лафонтена. *Средиземная спесь* — не поэта, а его рыцарей; *грусть пушкинская* — скорее поэта, чем его героев. Пушкин, как известно, взял Ариосто за образец своего «Руслана и Людмилы», где уже есть и предромантические медитации — *О поле, поле...*, — неожиданность которых в устах эпических богатырей отмечалась уже современной критикой. После заглавия это второе вклю-

чение параллельной пушкинской темы. Транскрипция имени *Орланд* — также из пушкинского переложения «Из Ариостова Orlando Furioso» («Пред рыцарем блестит водами...», 1826). *Завирается... куролеся* — явно имеется в виду описание безумия Роланда, когда тот, голый и дикий, бежит и губит всех по Европе и Африке; оба глагола — нелитературные, что соответствует и ариостовскому бурлескному стилю. *Содрогается, преображаясь* — преображаясь в лирический стиль трогательных эпизодов, как тот эпизод с Олимпией, о котором сейчас пойдет речь.

(Строфа IV) *Шуми без всяких дум*: ренессансное море противополагается романтическому морю; русскому читателю вспоминаются пушкинское *шуми, волнуйся непогодой* («К морю») или хрестоматийные стихи Жуковского *...Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью, Тревожною* ***думой*** *наполнено ты* (и тянешься к небу, и т. д.). *Лежи без покрывала*: песни 9—11, история Олимпии, брошенной в жертву дракону и спасаемой Роландом, — см. особенно 11, 55—59. Эта сцена была сюжетом картины Энгра, вероятно тоже знакомой Мандельштаму. Здесь накладывается третье включение пушкинской темы — ассоциация со стихотворением «Буря» (*Ты видел деву на скале... и ветер бился и летал с ее летучим покрывалом* — как раз над романтическим морем).

(Строфа V) *Феррара черствая* — эпитет неожиданный; может быть, это общий образ Возрождения (ср. позднейшее выражение М. Адданова: «в каждом городе был свой Сталин»). Почему *город ящериц* (ловкость, хитрость, увертливость ренессансного человека?), объяснить мы не беремся. С. Гардзонио (в беседе) предположил здесь реминисценцию из «Италии» Фета: *И я люблю... И ящериц, мелькающих кругом, И негу их на нестерпимом зное...* Общее содержание фетовского стихотворения: Италия ужасна падением, позором, нищетой, — но вдруг поражает осколком прекрасного, и душа наполняется любовью — близко соответствует контрасту эпохи и поэта в «Ариосте».

(Строфа VI) Этот контраст эпохи и поэта усиливается. *Холодно, темно* — непривычные эпитеты для Возрождения и Италии, — это оттого, что *власть отвратительна, как руки брадобрея*, кульминационный отрицательный образ в стихотворении. Его источник — малопристойный сонет Рембо «Oraison du soir» в переводе Б. Лившица: *Прекрасный херувим с руками брадобрея, / Я коротаю день за кружкою резной* и т. д. — мой живот вздувается, *как в птичнике помет дымится голубиный, / Томя ожогами* [то есть изжогой], *во мне роятся сны*, а когда я переварю все сны, то *чувствую позыв* и *спокойный, как творец и кедра и иссопов, / Пускаю ввысь струю, искусно окропив / Янтарной жидкостью семью гелиотропов.* Антитеза этой картине — неологизм *вельможится*; амбивалентное *хитрее* скрашивается словом *лучше* (*перехитрить эпоху* — чувство самого Мандельштама; это вернее, чем выражение Н. Я. Мандельштам *поладить со своим временем*), *Крылатое окно* является, как рама задника ренессансной картины, где вписан мелкий реалистический пейзаж.

(Строфа VII) Взгляд по этому фону следует сверху вниз, издали вблизь, с горы к колыбели, от религиозной окраски к прозе. Слова *на осляти* употребляются только применительно к вхождению Христа в Иерусалим; упоминания *ягненка* (двусмысленное) и *монаха* подготавливают этот снижаемый образ, затем религиозная и в то же время комическая окраска слова *юродивые* делает нестрашными и солдат герцога; точно так же и *чума* становится менее страшной между ироническим *винопитием* и прозаическим *чесноком*; и в финале строфы дитя под отвратительными мухами все же мирно спит.

(Строфа VIII) Начинается концовка. *Неистовый досуг* — это поэзия, разгул языка; присутствует ли здесь древнеримское otium как время для литературных занятий, сомнительно. *Язык бессмысленный* — потому что новый для Мандельштама; его способность упиваться звучанием непонятных слов засвидетельствована многократно: всем памятны воспоминания К. Мочульского о том, в какое самозабвение он пришел, узнав греческое слово «пепайдевкос». Ср. РД, § 1.2 (на первых же страницах!) об итальянской фонетике: «уста работают, улыбка движет стих», «инфантильность итальянской фонетики», ее «близость к младенческому лепету... извечный дадаизм», «Дант вводит детскую заумь в свой... словарь». *Язык солено-сладкий* — ср. там же, § 8: «новая связь — еда и речь», возвращение «к чавканью, укусу, бульканью», «артикуляция еды и речи почти совпадают», цитата из Данте «Работая зубами на манер челюстей кузнечика». Конечно, здесь присутствует и ассоциация с тем сонетом Петрарки, который будет переведен: *Хоть ключ один, вода разноречива: / Полужестка, полусладка*, то есть малоизученный язык ускользает от понимания, как двуличная любовница. Вспомним, что этюд любимого Мандельштамом Батюшкова «Ариост и Тасс» тоже начинался гимном итальянскому языку и (NB) изучению его: «Учение италиянского языка имеет особенную прелесть. Язык гибкий, звучный, сладостный» и т. д.; как ни странно, это едва ли не единственный отголосок батюшковской статьи в мандельштамовском «Ариосте». *Звуков стакнутых... двойчатки* — это рифмы (рифмы как таковые, а не тройные рифмы терцин или октав), ср. РД, § 1.2: «здесь все рифмует друг с другом. Каждое слово просится в concordanza. Чудесно здесь обилие брачующихся окончаний». Отсюда образ двустворчатой раковины, запертой на рифмы и таящей жемчуг смысла, не поддающийся грубому извлечению; ср. раннюю мандельштамовскую «Раковину» без жемчужин, хранящую голос моря (этим неожиданно еще раз подхватывается тема моря из I и IV строф). Это четверостишие с заменой одного стиха (*Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг — / Язык бессмысленный, язык солено-сладкий...* и т. д.) как наиболее значимое было выделено Мандельштамом в отдельное стихотворение, смежное, но независимое от «Ариоста».

(Строфа IX) После сложной метафорики предпоследней строфы — облегченная простота финала, после стиснутой раковины — простор моря. Тема братского интернационала — вполне советская; может быть, отсюда — источник неологизма (венецианское, NB) *лазорье* из «Облака в штанах» Маяковского.

Сольем твою лазурь — это значит, что в Италии уже не темно (ни от ренессансной, ни, по-видимому, от фашистской тирании): поэт преодолевает темноту власти. Голубое и черное не раз соседствует у Мандельштама (*голубые песцы* в ночи упоминались им совсем недавно, *лазурь черна*, скажет он скоро в стихах о Белом; другие контексты давно отмечены исследователями). Черноморье, таким образом, имеет в стихотворении троякий смысл: оттеняет лазурь, отмечает, что стихотворение написано в Крыму, и содержит имя Черномора, тем самым подготавливая последнюю строку. Эта строка — парафраз «Руслана и Людмилы», классической русской имитации Ариосто: пушкинская тема окончательно скрещивается с ариостовской. Это одна из самых светлых мандельштамовских концовок — несмотря на весеннее зрелище голода 1933 г. и осеннюю «Квартиру» и эпиграмму на Сталина.

С этой восьми-девятистрофной крымской редакцией сравним семистрофную воронежскую редакцию — результат припоминания. В организации припомненного принимал участие С. Рудаков (письмо к жене 29 июня 1935: «О. Э. стал пытаться восстановить стихи об Ариосто. И из полузабытых обломков стало нами строиться новое стихотворение... План (количество строф и строк в них, тематика строф, созданная по полустрочным обрывкам) мой... Кроме мелочей — последняя, заключительная строка — моя, мое центральное место (1,5 строки) в середине вещи. Оська смущен и старается делать вид, что я "только помогал"». Не будем доверять всегдашней гиперболичности Рудакова (и отыскивать «его» полторы строки, — А. Г. Мец предполагает их в трехстишии 13—15, см. там же); рассмотрим только, что сохранено и что изменено по сравнению с начальным текстом.

АРИОСТ

(I) В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.
О если б распахнуть, да как нельзя скорее,
На Адриатику широкое окно.

(II) *Над розой мускусной жужжание пчелы.*
В степи полуденной — кузнечик мускулистый.
Крылатой лошади подковы тяжелы.
Часы песочные желты и золотисты.

(III) На языке цикад пленительная смесь
Из грусти пушкинской и средиземной спеси,
Как плющ назойливый, цепляющийся весь,
Он *мужественно врет*, с Орландом куролеся.

(IV) *Часы песочные желты и золотисты.*
В степи полуденной — кузнечик мускулистый.
И прямо на луну влетает враль плечистый.

(V) Любезный Ариост, *посольская лиса,*
Цветущий папоротник, парусник, столетник,
Ты слышал на луне овсянок голоса,
А на дворе у рыб ученый был советник.

(VI) О город ящериц, в котором нет души, —
От ведьмы и судьи таких *сынов* рожала
Феррара черствая *и на цепи держала* —
И солнце рыжего ума взошло в глуши.

(VIII) *Мы удивляемся лавчонке мясника,*
Под сеткой синих мух уснувшему дитяти,
Ягненку на горе, монаху на осляти,
Солдатам герцога, юродивым слегка
От винопития, чумы и чеснока,
И свежей, как заря, удивлены утрате...
4—6 мая 1933 — июнь 1935

Мы видим: сохранено 8—9 точных и 4—5 измененных строк, всего 13 из 36 (около трети), и эти прочнее всего запомнившиеся строки сосредоточены в четырех местах.

Первое место (строфа I): *В Европе холодно... Власть отвратительна, как руки брадобрея* — кульминация отвратительности. Вспомнились эти строки, видимо, первыми и в новой композиции — рудаковской ли, мандельштамовской ли — попали во главу стихотворения. При них осталось воспоминание об образном контрасте — просветляющей рифме *окно* на большой мир. Исчезло *вельможится*, *улыбается*, глаголы, направленные вовне, явилось *распахнуть* — как бы только вдохнуть света и воздуха внутрь себя: цель — не наступление на холод и тьму, а хотя бы спасение от них. Переход от этой строфы к следующей резок; чтобы смягчить его, Н. Я. Мандельштам в итоговых машинописях мандельштамовского корпуса печатала эту строфу со сдвигом, как эпиграф, это воспроизведено в нью-йоркском издании, но в последующие издания не перешло.

Второе место (строфа III): *На языке цикад пленительная смесь... спеси*, рифмы *весь* и *куролеся*. Вместо веселого *завирается — мужественно врет*, то есть с усилием, упорно; вместо *преображаясь* (из темы в тему, из облика в облик) — *как плющ назойливый, цепляющийся весь*, однообразно, упорно. Тоже подчеркнуто не наступление на читателя, а оборона, сопротивление.

Третье место (строфа VI): *О город ящериц... Феррара черствая*. В строке *Когда бы чаще ты таких мужей рожала* похвальное *мужей* заменено на более нейтральное *сынов*; радостное пожелание *Когда бы чаще* убрано; появляется непонятное и страшноватое *от ведьмы и судьи*. (Юристы среди предков Ариосто были; была даже одна дальняя побочная родственница Липпа в поколении бабушек, о которой были слухи, что она приворожила одного из Эсте; но в целом

этот образ, по-видимому,— мрачная фантазия.) Еще мрачнее продолжение *и на цепи держала*: Ариосто откровенно подменяется другим феррарцем, Тассо (вероятно, с мыслью о собственной ссылке Мандельштама). Вместо общительного *рассказывай...* возникает одинокое *солнце... ума взошло в глуши*.

Четвертое место (строфа VII): *Под сеткой синих мух... чумы и чеснока*. Текст остается без изменений, но перечень картин начинается не светлым *ягненком на горе* и комичным *монахом на осляти*, а кровавой *лавчонкой мясника* и мрачноватым дитятей в мухах. Последняя строчка — *свежей, как заря, удивлены утрате* (мы помним, что ее приписывал себе Рудаков) — означает что-то непонятное, но явно недоброе. Многоточие оставляет ощущение, что стихотворение оборвано на объяснении утраты. (Может быть, это переход на метаязык и речь идет об утрате той первой редакции «Ариоста», которую Мандельштам сейчас пытается компенсировать?)

Так оказывается, что все, выхваченное памятью, систематически омрачается.

Остальное в воронежском тексте сочинено заново. Бросается в глаза, что в подборе новых мотивов полностью выпадают Пушкин и море. Пушкин сохраняется только в старом словосочетании *из грусти пушкинской*, но ничем не подкрепляется. Море заменено сушью. Может быть, это оттого, что Мандельштам в черноземном Воронеже тосковал по морю (*Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...*; *На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко...*) и уподоблял Ариоста себе: Ариост у него и тут не наступает на мрачное окружение, а поддается ему.

Композиция стихотворения («план», которым так гордился Рудаков) гораздо более разорванная, чем в крымском варианте: плавному пересказу новый «Ариост» вряд ли поддается. I строфа — об эпохе, II — о поэме, III — о поэте, IV — опять о поэме, V и VI — опять о поэте и эпохе, VII в новой подаче (*мы удивляемся* вместо *он улыбается*) выглядит довеском или началом новой незавершенной темы (*утраты*). IV, трехстишная строфа почти повторяет II и кажется запасным материалом к ней (логичнее было бы ждать во II строфе: *Над розой мускусной жужжание пчелы. В степи полуденной — кузнечик мускулистый. Крылатой лошади подковы тяжелы.* <*И прямо на луну влетает враль плечистый*>). Рядом с крымским вариантом новый выглядит беспорядочным складом старых и новых мотивов и оставляет впечатление недоработанности (как будто крымский вариант отыскался, когда работа над воронежским еще не кончилась, и освободил поэта от ее окончания). Этому способствуют даже внешние приметы: крымская редакция вся из четверостиший, в воронежской мы видим в середине трехстишие, а в конце шестистишие. Конечно, при желании в воронежском варианте тоже можно найти высокую стройность, но для этого потребуется гораздо больше тонких домыслов, чем над крымским вариантом.

В описании поэмы в крымском варианте главным было море (с рыбами Альцины и скалой Олимпии), в воронежском варианте становится степь — с пчелой над розой, с кузнечиком под солнцем и песком в часах: сухость возрастает от образа к образу. Перспектива соответствующей (II-й) строфы — расширяющаяся: роза — степь — (весь мир) гиппогрифа — время. Введение образа времени многозначительно: Мандельштам — поэт пространства, время для него — враждебная, губящая сила. Примечательно, что в «Неистовом Роланде» степного фона вовсе нет, — можно лишь вспомнить, как по прибрежному песку пробирался Руджер мимо соблазнов к Логистилле в песни 10, но это вряд ли существенно. Скорее, здесь вспомнилась 17 песнь «Inferno» (упоминаемая в РД, § 4), или степь пришла в стихи прямо из воронежских пейзажей, окружавших Мандельштама. Кузнечик в степи имеет предшественницей цикаду из III строфы крымской редакции; но там образ был звуковой (*язык цикад*, стрекотанье — на смену ему приходит более густое и тяжелое *жужжание пчелы*), здесь он становится вещественным (*мускулистый*, преодолевающий сопротивление; «сильную мускулатуру кузнечика» находил Мандельштам в 1913 г. в стихах Северянина — вот неожиданный напарник Ариосто!). От эпитета *мускулистый* рождается эпитет розы — *мускусной*. Появляется летучий гиппогриф, но единственная его характеристика — *подковы тяжелы*, опять не легкость, а тяжесть. (Может быть, именно поэтому далее не следует напрашивающаяся строчка об Астольфе *И прямо на луну влетает враль плечистый* — тоже плечистый, атлетический, борющийся.)

В описании Ариоста в крымском варианте он был только поэтом, приятнейшим рассказчиком, услаждающим себя и слушателей, улыбчиво приемлющим весь мир, — и лишь мимоходным оттенком проходил мотив *вельможится... все хитрее*. В воронежском варианте акценты перемещаются: он прежде всего *посольская лиса*, хитрящая со своим временем. Именно на это опиралась Н. Я. Мандельштам в своем суждении о стихотворении. (Ариосто, как известно, действительно участвовал в посольствах своих князей, но не больше, чем любой другой литератор его времени.) От этой *лисы* возникает потом метонимический эпитет *солнце рыжего ума* (может быть, с дополнительным подтекстом из «Трясины» Багрицкого: *Рыжее солнце вставало дыбом...*). В том же духе о нем сказано *на дворе у рыб ученый был советник* (гиперболизация того воспоминания об Альцининых рыбах, с которого начинался крымский вариант). И наоборот, там, где главной заботой героев и автора поэмы является ум, — в упоминании Астольфова полета на луну — у Мандельштама он исчезает, сказано только *Ты слышал на луне овсянок голоса* (откуда эти овсянки — затрудняемся сказать). Мы видим: в воронежском варианте Мандельштам деформирует мотивы Ариосто гораздо энергичнее, чем в крымском. Может быть, это дальнейшее развитие его поздней поэтической манеры, а может быть, просто у него во время воронежской работы не было под рукой ариостовского текста. За строкой *И солнце рыжего ума взошло в глуши* следует довесок *Мы удивляемся лавчонке мясника...* и т. д.: перечень бытовых картинок, которые раскрывают не понятие *солнце рыжего ума* (как могло бы показаться по инерции), а понятие *глушь*. Можно считать, что это такое же снижение образа Ариосто: на первом плане не поэт, а че-

ловек своего времени, — в крымской редакции поэт противопоставлялся этому быту, улыбался ему через окно, в воронежской редакции он как будто сливается с этим бытом, *мы удивляемся* ему и его низменному окружению одинаково.

Этой снижающей перестройке образов возвышающе противостоит главная, метафорическая строка: *Любезный Ариост... Цветущий папоротник, парусник, столетник* (выделенность ее подчеркнута отсутствием обязательной в 6-ст. ямбе цезуры). Цветущий в Иванову ночь папоротник — это, как известно, чудо, открывающее путь к сказочным кладам (у Мандельштама в стихах 1935 г. *зеленой ночью папоротник черный* упоминается также как символ горючих пластов угольной древности, но здесь это, по-видимому, ни при чем). Столетник будто бы цветет раз в сто лет, то есть цветение его — такое же историческое чудо. Аллитерирующий с ними парусник может быть и метафорой (вольного хода повествования), и метонимией (тех морских эпизодов, которые так привлекали Мандельштама в редакции 1933 г.). Видимо, можно сказать: если в крымской редакции Мандельштама прежде всего интересовало содержание поэмы Ариосто и ее просветляющее действие, то в воронежской редакции — ее историческая уникальность. Может быть, от этого в воронежской редакции возрастает внимание к времени (*часы песочные*) и появляется *утрата* в конце (бытовые картинки как печальный конец культуры)?

Отчего вообще летом 1935 г. у Мандельштама вспыхнул такой интерес к своему старому стихотворению, что он начал вспоминать его и переписывать заново — случай, исключительный в его воронежской практике? Напрашивается такое предположение. В апреле—июне 1935 г. Мандельштам работает над заказной радиокомпозицией «Юность Гёте»; кончается она, как известно, отъездом Гёте в итальянское путешествие. Ассоциации между крымским Черноморьем и итальянским Средиземноморьем были у Мандельштама, как сказано, очень устойчивы. Возвращаются крымские воспоминания: 27 июня 1935 г. (то есть совершенно одновременно с новым «Ариостом»: вспомним, что письмо Рудакова об итогах работы над «Ариостом» — 29 июня) пишется стихотворение «Бежит волна — волной волне хребет ломая...», а вслед за ним — «Исполню дымчатый обряд» (тоже упомянутое в том же письме). Можно предположить, что темное стихотворение «Бежит волна...» с картиной призрачного янычарского приступа имеет ассоциации с изображением взятия Бизерты в 41-й песни «Неистового Роланда». В таком контексте возобновление интереса к «Ариосту» становится вполне правдоподобным.

Интереснее другое. Крымский «Ариост» был стихотворением бесспорно более светлым и оптимистичным — с концовкой о светлом будущем, — тогда как воронежский «Ариост» — более мрачным, с сушью и тяжестью. Крымский «Ариост» был написан в 1933 г. — после весенних впечатлений от крымского голода, перед осенней свирепой «Квартирой» и эпиграммой на Сталина. Воронежский «Ариост» был написан в 1935 г. — после «Стансов» с декларацией приятия советской действительности и признания своей вины перед нею, после «Мир начинался...» и «Да, я лежу в земле...». Значит ли это, что в обоих «Ариостах» находил выражение более глубокий пласт сознания Мандельштама, чем в основной массе одновременных стихотворений? В крымском «Ариосте» — инерция радости опального писателя, наконец-то, как ему кажется, вернувшего себе общественное признание? А в воронежском «Ариосте» — голос поэта ссыльного, полузапретного, больного и, несмотря на приятие советского мира, чувствующего, что ему этот мир несет смерть? Мы не решаемся — и, наверное, не имеем права — пытаться заглядывать в душу автора так глубоко. Но поставить этот вопрос и задуматься над ним кажется необходимым.

«КОМУ ЗИМА — АРАК И ПУНШ ГОЛУБОГЛАЗЫЙ...»
Мандельштамовское «Мы пойдем другим путем»

Омри Ронену, с бесконечной благодарностью

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому — душистое с корицею вино,
Кому — жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота, —
И спичка серная меня б согреть могла.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,
И верещанье звезд щекочет слабый слух,
Но желтизну травы и теплоту суглинка
Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух.

Тихонько гладить шерсть и ворошить солому,
Как яблоня зимой, в рогоже голодать,
Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому,
И шарить в пустоте, и терпеливо ждать.

Пусть заговорщики торопятся по снегу
Отарою овец и хрупкий наст скрипит,
Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу,
Кому — крутая соль торжественных обид,

О если бы поднять фонарь на длинной палке,
С собакой впереди идти под солью звезд
И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке.
А белый, белый снег до боли очи ест.

Самый ранний источник текста — список Л. Ландсберга, сделанный в Харькове, где Мандельштам находился в первой половине февраля 1922 г. Список помечен 1921 г.; варианты его:

Строка 12: Нельзя не полюбить сквозь непролазный пух.

Строки 18—20: ...Отарою овец, и кто-то говорит:
Есть соль на топоре, но где достать телегу
И где рогожу взять, когда деревня спит?

Первая публикация текста (обнаружена Р. Д. Тименчиком) — в харьковском журнале «Грядущий мир», № 1, май 1922; дата — «февраль 1922 г.», строка 12 — как в ландсберговском списке, строки 18—20 — как в окончательном тексте. Стихотворение должно было печататься вместе с написанным перед этим «Умывался ночью на дворе...», но из-за цензурных нареканий (письмо Л. Ландсберга М. Волошину от 29 апреля 1922 г., [цит. Нерлер 1990: 493] появилось одно.

Вторая публикация — «Россия», август 1922, № 1; в ней строка 12 — как в окончательном тексте, но появляется цензурный вариант строки 17: *Людишки темные торопятся по снегу*.

Третья публикация — «Вторая книга» (1923), строка 17: *Пусть заговорщики...*

Четвертая публикация — «Стихотворения» (1928); в наборной рукописи (расклейка «Второй книги») строка 17: *Пусть заговорщики*, в окончательном тексте — новый цензурный вариант: *Пусть люди темные торопятся по снегу*.

О чем написано это стихотворение, что в нем происходит?

С первых же слов *кому... — кому...* (строки 1—3, повторение — в строках 19—20) задана главная тема, противопоставление. Противопоставляются два мира: чужой, описанный кратко, и свой — подробно.

В центре «чужого» мира — загадочные *заговорщики*: у них арак, голубой пунш-жженка и душистое вино с корицею (глинтвейн), в душе у них — *крутая соль торжественных обид*, над ними — *жестоких звезд соленые приказы*; по-видимому, ощущение этих приказов и заставляет их торопиться (*отарою овец*) к отмщению этих своих обид.

Этот *арак* связывается для читателя прежде всего со стихами Дениса Давыдова, *пунш* — с «Медным всадником» (*И пунша пламень голубой*) и собственным мандельштамовским «Декабристом» 1917 г. (*голубой в стаканах пунш горит*), поэтому тема заговора ассоциируется приблизительно с декабристами или убийством Павла I, а торжественные обиды и непреложные приказы свыше осмысляются как аристократическая честь и месть. Почему при этом появляется снижающее сравнение *отарою овец*, постараемся понять дальше.

В центре «своего» мира — лирический герой, *я* стихотворения; будем условно называть его «поэт». В стихотворении есть черты его физического облика — зрение (*очи* с их *болью*), слух (*слабый*), рука (в ней глиняная крынка; она гладит шерсть и ворошит солому). Он испытывает голод (*как яблоня зимой в рогоже*), холод (мечтает о *теплом курином помете* и *овечьем тепле*, сквозь снег ищет *теплоту суглинка, и спичка серная меня б согреть могла*). Окружение

его — скудное и убогое: *избушка дымная* (*горький дым*, как *полынь*), в ней глиняная крынка, куриный помет, овечья шерсть, солома, за ее стенами — выцветшая трава под снегом, и все это — лишь временный *ночлег*. Он на грани смерти и в одиночку погибнет (*я все отдам за жизнь — мне так нужна забота*). Его предсмертные ощущения — бессмысленность, бестолковость и сквозь них — *нежность* и тяготение к миру, любовь к земле, терпение, ожидание, и все это тщетно (*шарить в пустоте*). Его последняя мечта — с фонарем, собакой и петухом в горшке *прийти на двор к гадалке*; что это значит, мы тоже постараемся понять дальше.

Ассоциации этих деталей скудного мира — для Мандельштама самые высокие: революционная разруха научила его дорожить именно этими основами человеческого существования и торжественно называть их «домашним эллинизмом». «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка (NB) с молоком, это — домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное... Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов... очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» — и, наоборот, согревание человека от стихийного холода (*забота*): *Пушистой кожей прикрывали они святого старика*, цитирует он слова Пушкина о том, как простые люди заботились о поэте («О природе слова», 1921—1922). Собственно, стихотворение Мандельштама рисует именно этот мир, которому не хватает только главного — тепла, очажного и человеческого. При этом программа «домашнего эллинизма» не ограничивается для Мандельштама стенами дома, она расширяется до новой мировой политики: «Ныне трижды благословенно все, что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремневый топор классовой борьбы — все, что поглощено великой заботой об устроении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг» («Пшеница человеческая», печ. 7 июня 1922, — о пути Европы «к вселенскому единству, к интернационалу»); ср. «внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии», «раздувая пламя... индивидуального очага до размеров пламени вселенского» («Гуманизм и современность», печ. 20 января 1923). Запомним эти ассоциации: они будут очень важны для понимания стихотворения.

Объединяют эти два мира два общих знаменателя — зима и звезды. Для заговорщиков названы зима, снег, скрипящий наст, — заговорщики активны, они преодолевают зимний снег (как и зимний холод — *голубоглазым* пуншем). Для поэта названы зима и *белый, белый снег*, который режет глаза, — поэт пассивен, он покоряется своему окружению. Звезды для обоих похожи на соль, — их *соленые приказы* заговорщикам в первой строфе, путь поэта *под солью звезд* в последней строфе. «Соль» здесь не только в прямом значении (звезды похожи на крупинки соли), но и в переносном («соль земли», хранящая мир от порчи, —

Мф. 5, 13, ср. Мк. 9, 50). Путь *под солью звезд* больше напоминает о виде соли, *крутая соль обид* — о горечи соли (иной, более высокой, чем горечь дыма), *соленые приказы* — о существенности соли; о четвертом значении соли, жертвоприносительном, речь будет дальше. Для мира заговорщиков звездные приказы внятны и жестоки, для мира поэта — нет, его звезды издают лишь невнятное *верещанье*, которое только *щекочет слабый слух*. Задача поэта в том и состоит, чтобы *перенести* понимание этих звездных велений из чужого аристократического мира в свой убогий мир, — для него это и значит *тянуться с нежностью бессмысленно к чужому*. При этом в ходе переноса эти веления переосмысляются — сейчас мы увидим как.

Итак, в мире заговорщиков — богатые пирушки с араком и пр., в мире поэта — убожество дымной избушки со всем, что в ней. В первом — торжественные обиды, во втором — нежность и любовь. Над первым — повелевающие звезды (кантовское «звездное небо над нами, нравственный императив в нас»), над вторым звезды лишь непонятно верещат. Из первого мира заговорщики *торопятся по снегу отарою овец* на свое дело, из второго поэт мечтает с фонарем, собакой и петухом прийти к гадалке. Почему *отарою овец*? Напрашивается ответ: потому что заговорщики слепо, бездумно повинуются нравственному императиву, велению звезд. Почему к гадалке? Напрашивается ответ: чтобы узнать будущее и действовать разумно, в соответствии с этим знанием. Поэт тоже погружен в бессмысленность (нежности) и бестолковость (тепла), но он понимает, что это не подмога для действия, и хочет их преодолеть. Гадалка в избушечном мире — синоним оракула (*русская сивилла*, по выражению О. Ронена). Отсюда символика атрибутов шествия. Фонарь освещает дорогу, собака вынюхивает верный путь, а петух, *глашатай новой жизни* («Tristia»), умеющий в ночи провидеть утро, издавна служил для гаданий: Мандельштам мог не читать Плиния (X, 46), но, вероятно, помнил Рабле (III, 25, об «алектриомантии»), «Королеву Марго» (III, 2) или даже святочные главы «Войны и мира» (II, 4, 9), а от Нарбута слышал его «Гаданье». Ю. Фрейдин указал нам, что «Кому зима — арак...» как бы выворачивает наизнанку вывод стихотворения «Tristia»: «нам [мужам] только в битвах выпадает жребий, а им [женщинам] дано, гадая, умереть» — теперь, наоборот, кровопролитие предстоит «им» (заговорщикам), а гадание «нам» (поэту).

Что путь заговорщиков ведет в тупик, — на это указывает первоначальный вариант предпоследней строфы, *Есть соль на топоре* — это четвертое значение образа соли: средство очищения жертвы перед жертвоприношением. Два ключевых подтекста здесь: Лев. 2, 13, — «Всякое приношение твое хлебное солй солью, и не оставляй жертвы твоей без соли завета Бога твоего: при всяком приношении твоем приноси Господу Богу твоему соль» (о «завете соли» — ср. Числ. 18, 19, и 2 Пар. 13, 5); и общеизвестное Мк. 9, 49—50: «Ибо всякий огнем осолится, и всякая жертва солью осолится» (и далее — контрастное значение: «имейте в себе соль; и мир имейте между собою», где соль — это суть, существенность, любовь). В античной традиции соль тоже применялась для

очищения жертвенных животных, но редко (чаще — ячмень); из античности тут, скорее, соль как символ бесплодия (соль, которой посыпали разрушенный Карфаген), производное от горечи и едкости. Соединение соли с топором, которым убивают жертву, — собственный образ Мандельштама, появляющийся здесь у него, как мы увидим, уже повторно. Цель заговорщиков, стало быть, прежде всего — убийство. Это заставляет думать, что из двух исторических ассоциаций для Мандельштама важнее было убийство Павла I, а не декабристское стояние на площади; а из собственных подтекстов — не «Декабрист» 1917 г. (несмотря на повторяющийся *пунш*), а «Заснула чернь...» 1913 г., где Россия стоит «на камне и крови» — жертвенной крови государей. Но эта высокая образность жертвоприношения (из аристократического мира заговорщиков) тут же сталкивается с низкой образностью быта (из деревенского мира поэта): *Есть соль на топоре, но где достать телегу / И где рогожу взять, когда деревня спит?* Телега, чтобы вывозить трупы, и рогожа, чтобы их прикрывать, — общее место молвы о расстрелах Чека (у Мандельштама, еще ante litteram, — в 1916 г. в стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» [Сегал 1998: 685]; ср. позже у Цветаевой в стихах на смерть Маяковского, при упоминании Гумилева: *в кровавой рогоже, на полной подводе...*). Здесь, конечно, речь об этом идет не в буквальном смысле — конфисковать телегу и рогожу среди ночи было бы пустяковым делом,— но в смысле расширительном: бессмысленно идти на политическое убийство, когда измученные люди к этому равнодушны и нуждаются только в выживании, *я все отдам за жизнь*.

Здесь мы подходим к самому важному для понимания стихотворения. Что могло побудить Мандельштама на рубеже 1921—1922 гг. писать стихи о заговорщиках? Можно сказать почти с уверенностью: мысль о пресловутом таганцевском заговоре, при расправе с которым только что погиб Гумилев. Гумилев был расстрелян 25 августа 1921 г., газетное сообщение — 1 сентября, Мандельштам узнал об этом от Б. Леграна, российского посла в Тифлисе, то есть без задержки. Откликом на это известие было стихотворение «Умывался ночью на дворе...», а за ним последовало наше «Кому зима — арак...». О том, что таганцевское дело было целиком сфабриковано, никто достоверно не знал не только в Тифлисе, но и в столицах, а облик Гумилева, в отличие от многих других арестованных и расстрелянных, хорошо вписывался в образ заговорщика анахронически-благородного образца. Мандельштам знал, что его друг враждебен новой власти; теперь Мандельштам узнал, что (будто) он собирался выступить против этой власти с оружием в руках; спрашивалось — как к этому следовало отнестись.

Об отношении Мандельштама к политическому насилию мы знаем из воспоминаний Н. Я. Мандельштам: «Все виды террора были неприемлемы для Мандельштама. Убийцу Урицкого, Каннегисера, Мандельштам встречал в “Бродячей собаке”. Я спросила про него, Мандельштам ответил сдержанно и прибавил: “Кто поставил его судьей?”... Как ни странно, но в те годы отрицание террора воспринималось как переход на позиции большевиков»

[Мандельштам Н. 1990: 22—23]. Логично предположить, что таким же было отношение Мандельштама к Гумилеву с товарищами, чей заговор будто бы грозил России новой волной кровопролития. Не война, а выживание, не политика, а «экономика с ее пафосом всемирной домашности» и даже «кремневый топор классовой борьбы» (в слове «кремневый» — кроме «кремневой палицы Геракла», несомненная ассоциация со словом «кремлевский») — вот ответ Мандельштама на поступок, приписанный Гумилеву. Словами другой легенды можно было бы сказать, что смысл его стихотворения — *Мы пойдем другим путем*.

Сказанное заставляет по-новому оглянуться и на предыдущее стихотворение Мандельштама, тесно связанное с рассматриваемым через ключевой образ жертвенной соли на жертвоубийственном топоре. Бытовой его подтекст — тифлисский «Дом искусств», где «в роскошном особняке не было водопровода» [Мандельштам Н. 1987: 49] и где до Мандельштама дошло известие о таганцевском «заговоре» и расстреле Гумилева. Написано оно, по-видимому, было уже в Батуме в сентябре-ноябре, напечатано в Тифлисе в «Фигаро», 4 декабря 1921.

Умывался ночью на дворе —
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре,
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова, —
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

Мир стихотворения так же прост и беден, как «свой» мир стихотворения «Кому зима — арак...»: ночь, двор, ворота на замке, бочка с водой, холст, топор, соль, беда, смерть. В нем три главных отличия от мира «Кому зима — арак...». Первое: меньше деталей быта (почти каждая нагружена символическим смыслом: *замок* — безысходность, *бочка* — преджертвенное омовение, *холст* — саван...), нет даже голода и холода, перед нами не зима, а осень (вода не замерзла, но стынет). Второе: больше масштаб мироздания — названа земля (дважды), названа вода, названа твердь. Третье: является тема нравственного мира — правда (дважды), чистота (дважды), совесть. Общий знаменатель всех трех сдвигов — обращение к суровой «основе» во всех значениях этих слов. Но звезды — те же, соль — та же, и кантовская связь звездного небосвода с нравственным императивом — та же: *жестоких звезд соленые приказы* вещественно выглядят как *звездный луч — как соль на топоре* (соль как совесть: ср. двумя годами позже

словно сыплют соль... белеет совесть предо мной). Остается вопрос: чей топор и на кого топор?

Направление ответа в таких случаях подсказывают подтексты (осознанно или неосознанно). Ключевых подтекстов к этому стихотворению выявлено два (оба — О. Роненом), и уводят они в разные стороны. Первый — стихотворение Ахматовой *Страх, во тьме перебирая вещи, / Лунный луч наводит на топор...* (и т. д.: лучше самому погибнуть на плахе или под расстрелом, чем бояться за другого; упоминаются плеск воды в кухонной раковине и если не холст, то «простыня» с запахом тленья); а за ним — образ Анненского («То и это») *...Если тошен луч фонарный / На скользоте топора.* Второй — «Карл I» Гейне: английский король в хижине дровосека укачивает младенца и предвидит, что тот станет его палачом; тот же Анненский быстро пересказывал это (*...топор в углу*) в «Книге отражений». Собственно, стихотворение Ахматовой — не подтекст, а параллельный текст, оно написано 25—28 августа 1921 г. (если не позже), и Мандельштам в Тифлисе и Батуме его не знал. Однако именно эта параллель получила популярность в мандельштамоведении (например, цитируется в комментарии А. Г. Меца к изданию 1995 г., где, как правило, неподтекстные параллели не приводятся), тогда как «Карл I» был забыт — отчасти потому, что Ронен его связывал не с «Умывался ночью...», а с «Кому зима — арак...», где упоминаются заговорщики. В действительности, конечно, именно «Карл I» является подтекстом к топору с жертвенной солью совести в обоих стихотворениях Мандельштама.

Это значит, что топор в «Умывался ночью...» — это не топор казнящей власти, это такой же топор заговорщика, как и в «Кому зима — арак...». Эти два стихотворения образуют «двойчатку», одну из столь обычных у Мандельштама: два поворота одной темы с разных точек зрения. В «Умывался ночью...» точка зрения жертвы: герой, наклоняясь над бочкой для умывания, повторяет жест казнимого над плахой, подставляющего свою шею топору (Карл I?), отсюда ход его мыслей; образ казнящего отсутствует. В «Кому зима — арак...», по крайней мере в первом варианте, — точка зрения убийц (*но где достать телегу...*), во втором она стушевана, однако убийцы-«заговорщики» остаются в поле зрения, а образ жертвы отсутствует. При большом желании можно вообразить, будто заговорщики идут убивать нищего поэта, но это, пожалуй, чрезмерная натяжка. При большом желании можно также вообразить, будто заговорщики — это не борцы против большевиков, а сами большевики, казнящая власть; но это тоже натяжка, слишком плохо они вяжутся с пуншем и араком. (Были ли кромвелевские пуритане для Карла I «заговорщики» или казнящая власть?) В любом случае, герой в «Кому зима — арак...» отстраняется от этих заговорщиков, даже *Но где достать телегу...* он слышит лишь со стороны, а в окончательном варианте даже не слышит, а только издали видит. Насильственная борьба — это не его путь. Может быть, «Умывался ночью...» — это даже не точка зрения жертвы, а точка зрения человека, принимающего решение, примыкать ему к заговорщикам или не примыкать; а «Кому зима — арак...» — точка зрения решившегося: не примыкать. Это тоже достаточное основание для композиции двойчатки.

В «Карле I» Гейне был еще один важный мотив: король сам лелеет своего будущего убийцу. Был ли он актуален для Мандельштама? Разделял ли он ощущение многих своих современников, что и он был косвенным виновником революции и, соответственно, контрреволюции? (Вспомним формулировку Вяч. Иванова, 1919: *Да, сей костер мы поджигали, / И совесть правду говорит. / Хотя предчувствия не лгали, / Что сердце наше в нем сгорит.*) Одним концом этот вопрос упирается в эсеровские идеалы юного Мандельштама, другим — в «Шум времени», «С миром державным я был лишь ребячески связан...» и другие стихи 1930-х гг. Но эта тема уже выходит за пределы нашего стихотворения.

Дополнения и альтернативы

Образцовый имманентный анализ «Умывался ночью...» — в статье Ю. И. Левина [Левин 1973], образцовый интертекстуальный анализ — в статье О. Ронена [Ronen 1977]. Левин особо отмечает новизну лексики: центральное слово *соль* здесь появляется у Мандельштама впервые, *совесть* и *правдивый* — тоже, *правда* была только в «Декабристе» (с его предвосхищением *заговорщиков* в «Кому зима — арак...»); все слова с этической семантикой — «внефабульные», в метафорах и метафорических эпитетах, и учащаются от начала к концу стихотворения. Низкие реалии впервые представлены «не со стороны и не сквозь призму литературы или истории», а как «пережитые и прочувствованные» (впрочем, с другой стороны, «опущение “я” имеет целью, по-видимому, снятие личного начала, подчеркивание объективного» [Левин 1973: 268, 274]); на их фоне единственный поэтизм — *твердь* (но здесь она с *грубыми звездами*, а в соседнем стихотворении *кишит червями*). В композиции стихотворения последовательность образов внешнего мира — как при сотворении: твердь со светом звезд, вода, земля; это же — последовательность взгляда на мир перед расстрелом и при падении тела [Сегал 1998: 674]: ключевое слово — последнее *страшнее*. Для Хэррис [Harris 1988: 67—71], наоборот, от начала к концу стихотворения с расширением метафорического/метафизического плана нарастает умиротворяющая *правдивость*, ключевое слово — предпоследнее *правдивей*:

Холст, по подсказке Н. Я. Мандельштам [Мандельштам Н. 1987: 49], понимается Левиным и Хэррис только как грубое полотенце; ассоциация с саваном — только у Ронена [Ronen 1983: 280]. Третье значение, художническое, — чистый холст как основа «нового “правдивого” варварского творчества» — находит в этом слове Майерс [Майерс 1994: 87]; но это менее настоятельно, так как тема искусства ни в этих, ни в смежных стихотворениях Мандельштама не присутствует (кроме «Концерта на вокзале» с его сомнительной датировкой). Двум зна-

38 — 6752

чениям холста, прямому и метафорическому, соответствуют два значения *основы* — основа ткани и основа правды. Точно так же и смежное слово *суровый* (*земля по совести сурова* = сурова как совесть и вправду сурова), кроме основного значения, сохраняет и второстепенное, «суровая ткань» [Harris 1988]. Что *глиняная крынка* — это парафраз традиционного «сосуд скудельный», кажется очевидным.

Семантика соли исчерпывающе описана О. Роненом [Ronen 1977: 161—162; 1983: 276—278]. Для него на первом плане *соль завета*, клятвенная соль (соль-консервант как символ прочности), затем *соль земли* (хранящая мир от порчи), затем *аттическая соль* (как символ едкости: *крупной солью светской злости* в «Онегине»). Эти значения соседствуют в «Шуме времени» (*В не по чину барственной шубе*): «Вся соль заключалась именно в хожденьи "на дом" [к учителю "русского языка"]» — «Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы стал я есть земную соль? Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознанье неправоты, ты заговорщицкая соль (NB), с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем. Вот почему мне так любо гасить жар литературы морозом и колючими звездами (NB)». Таким образом, в литературном заговорщичестве скрещиваются все три значения соли: культурная соль земли, сплачивающая клятвенная соль, агрессивная аттическая соль — все они для Мандельштама привлекательны. Политическое заговорщичество — другое дело. Здесь выдвигается четвертое значение, «жертвенная соль» [Ronen 1983: 278], ср. [Harris 1988: 67—71] с напоминанием о жертвоприношении века (в «Веке», 1923): «умывание» есть преджертвенное омовение пред бдящими небесными очами (можно дополнительно припомнить пушкинское «звезды ночи, как обвинительные очи»). Привлекательно ли это для Мандельштама — можно спорить. Рейфилд [Рейфилд 1994: 59] даже в «Умывался ночью...» считает главным в соли на топоре семантику едкости: «соль раздражает желудок и кожу, как звездный луч — сетчатку глаза» (и торжественные обиды — душу). Близкое пятое значение — «соль на топоре = соленая кровь на топоре» [Сегал 1998: 685] — менее вероятно, такая метонимия нетрадиционна.

Кантовский подтекст связи между звездами и солью-совестью указан Роненом [Ronen 1977: 160—162; 1983: 73, 278—279]. Соль как совесть для поэта (через *и словно сыплют соль... белеет совесть* в «1 января») перекликается с солью как честью для аристократических «заговорщиков» (через «Египетскую марку», гл. V: *Пропала крупиночка... крошечная доза холодного вещества... В те отдаленные времена... эта дробиночка именовалась честью*) [Ronen 1983: 277]. Соль как соль завета, клятвенная соль, может значить в «Кому зима — арак...» верность России, ради которой Мандельштам отказался от эмиграции в 1920 г.; в таком случае «крутая соль торжественных обид — это доля тех, кто предпочел остаться в советской России» [Ronen 1977: 161—162, (ср. «протагонист "Кому зима — арак..." — не заговорщик и не эмигрант, а носитель "соленых приказов жестоких звезд", подлежащих истолкованию в дымной хижине русской цивилизы» [Ronen 1983: 313, 279]). Но в других стихах 1921—1922 гг. эта тема не выступает (перекличка *полыни и горького дыма* с дантовским полынным хлебом у Ахматовой в «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922), вряд ли достаточна; она присутствует полускрыто лишь раньше, в 1920 г., и позже, в 1923 г., в стихах и прозе о Феодосии); поэтому мы предпочитаем считать здесь это значение второстепенным, а чувство *обид* приписывать не поэту, а *заговорщикам*.

Добавим от себя, что, кроме высоких переносных смыслов, «соль на топоре» имеет еще и низкий прямой, от пословицы про солдатский суп из топора; может быть, это тоже важно для скудного мира, изображаемого в двух наших стихотворениях. Для *заговорщиков* соль на топоре — это образ священной жертвы, для «я» поэта — последнее утоление голода, как *спичка серная* — утоление холода: два мира сходятся на центральном образе. Можно даже добавить — два военных мира: пуншевые пирушки — офицерские, а суп из топора — солдатский (замечено Ю. Фрейдиным).

Многозначности *соли* соответствует многозначность *правды* — правды как истины и правды как справедливости [Ronen 1977: 159]. В «Умывался ночью...» в правде земли и правде (и *чистоте*) холста присутствует и то и другое. В «Кому зима — арак...» слова *правда* нет, этическая семантика присутствует только в мире заговорщиков (соль обид и — менее внятно — соленые приказы звезд), в голодном и холодном мире поэта ей нет места, и только в подтексте (для читателя не саморазумеющемся) присутствует *телеологическое тепло* человечности, обживающей даже вещи. Зато в этом мире есть обращение к гадалке. Может быть, можно сказать: в этом стихотворении для заговорщиков правда существует как справедливость, а для поэта — как истина, в поисках которой он обращается к оракулу.

Ахматовский подтекст «Умывался ночью...» (и подподтекст Анненского) описан Роненом [Ronen 1977: 163— 170]. К этому можно добавить еще один общий подтекст, указанный Левиным: стихотворный размер, идущий от лермонтовского *Выхожу один я на дорогу...* с его семантикой последнего пути [Левин 1973: 276]. Ронен считает, что стихотворение Мандельштама написано уже после знакомства со стихотворением Ахматовой, напечатанным в «Записках мечтателей» № 4 зимой 1921—1922 г., и Мандельштам противопоставляет свою твердость ее страху. Однако «Умывался ночью...» было напечатано еще 4 декабря 1921 г. в Тифлисе, а трудно думать, что «Записки мечтателей» успели попасть в Грузию с такой скоростью. Вспомним, что ландсберговский список «Кому зима — арак...», сделанный в феврале 1922 г., датирует даже это стихотворение «1921».

«Пунш», кроме аполитичного подтекста из «Медного всадника», имеет политический подтекст в «жженке» народовольцев в I главе «Возмездия» Блока и перекликается с литературным «пламенем» в *Не по чину барственной шубе* («Литература века была родовита... Голубые пуншевые огоньки напоминали приходящим о самолюбии (NB), дружбе и смерти» — и далее о пире во время

чумы) [Ronen 1983: 279]; ср. [Хан 1977: 8]: аристократический *дом* в отличие от разночинской *избушки* перенасыщен *телеологическим теплом*. Сочетание арака с пуншем было у И. Дмитриева: *Други! время скоротечно... Чаще пунш с араком пить* ([Магомедова 1991] — впрочем, отмечая, что у Дмитриева упоминаются и осень и весна, но нет именно зимы). Достаточно ли этого, чтобы считать Дмитриева «внешним адресатом», к которому Мандельштам обращается в ст. 9 *Взгляни...*, — сомнительно. Кроме декабристского *пунша* и *заговорщиков* из оды «Вольность», Д. Сегал предлагает учитывать еще один пушкинский подтекст — *Какая ночь! мороз трескучий...* — об опричных расправах [Сегал 1998: 686].

Подтекст из «Карла I» Гейне указывает О. Ронен [Ronen 1983: 119] с добавочными мотивами из парафразы Анненского *Шуршит солома, по стойлам блеют овцы; все было бы так мирно, не поблескивай из черного угла топор. Овечье тепло* в мире поэта перекликается с «*овечьей*» Феодосией, овечьими образами в «Грифельной оде» 1923 г. и, добавим, с неожиданно возникающим *гуртом овец* из соседнего стихотворения 1922 г. «С розовой пеной усталости у мягких губ...». *Отара овец*, в которую превращаются *заговорщики* (со своей пуншевой теплотой), попав в этот мир, — от *овечьего Рима* в стихах 1915 г. *Обиженно уходят на холмы, / Как Римом недовольные плебеи, / Старухи-овцы... Исчадье мрака...* (ср. также *Как овцы, жалкою толпой / Бежали старцы Еврипида...* с *обидою* в рифме), с подкреплением от «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги, который Мандельштам видел в Киеве в 1919 г. ([Ronen 1983: 279]; ср. [Хан 1977: 11]).

Отмечалось, что набор образцов в последней строфе связан с образом нищего философа Диогена: *собака* от названия *киники*, *фонарь*, с которым он среди бела дня *искал человека*, *петух*, ощипав которого он опровергал определение *человек — это двуногое без перьев*; можно добавить, что глиняная бочка, в которой жил Диоген, имела вид большого горшка. Ронен [Ronen 1983: 279] указывает любопытный подтекст из Цветаевой 1916 г. — *с Богом, по большим дорогам, в ночь — без собаки и фонаря* (и видит в этом мотив эмигрантства). Д. Магомедова не менее справедливо видит здесь сходство с «ритуальным рождественским шествием волхвов (пастухов) и святочным гаданием с петухом» [Магомедова 1991], — соответственно мир овец и соломы ретроспективно окрашивается аналогией с яслями Христа-младенца, а предконцовочное просветление выглядит не столько гаданием о будущем (для нее поэт, читающий приказы звезд, — пророк с самого начала), сколько приобщением к «космическим глубинам бытия».

Любопытно, как меняется понимание стихотворения от выбранного варианта текста. Д. Магомедова исходит из цензурного варианта *Пусть люди темные торопятся по снегу* — поэтому вместо контраста «слепое насилие — познание и применение к познанному» возникает контраст «эпикурейская поверхностность — приобщение через нищету к космосу» (а через космос к Христу?). Соответственно, общение со звездами и в первой, и в предпоследней строфе — удел поэта, и контраст между *кому зима — полынь...* и *кому — крутая соль торжественных обид* разрушается, речь в обеих строках идет об одном и том же

поэте. (Мы бы предпочли сказать, что космос в стихотворении не един: «заговорщики» приобщены к небу, а поэт в избушке — к земле.) Точно так же А. Хан [Хан 1977], исходя из *Пусть люди темные...*, приходит к отождествлению того, *кому зима — полынь...*, и того, *кому — крутая соль...*, а основными контрастами становятся «обжитой мир (пунша и пр.) — необжитой мир (избушки и т. д.)» и, шире, «человеческий мир — стихийный хаос и грозящие звезды»; земным подобием мирового хаоса является отара *темных людей*. В концовке же главным образом оказывается *фонарь* как средство внести в неуютный мир тепло (?) и свет.

Общественно-политический подтекст обоих стихотворений разбирается Д. Сегалом [Сегал 1998: 673—676, 684—686]: голод 1921—22 г. (отсюда голод и холод в «Кому зима — арак...»), репрессии против духовенства, выступавшего против изъятия ценностей. Когда декабристы *торопятся по снегу*, пытаясь отступать через Неву, то это напоминает, как на Кронштадт по льду торопились каратели. Вывод (с. 686): «На каком-то подспудном семантическом уровне (?) это стихотворение дышит живой политической страстью, дышит ненавистью к тиранам и любовью к свободе. Но уроки неудачного восстания декабристов и столь же неудачного кронштадтского восстания против большевиков диктовали необходимость отказа от борьбы “в отаре”. Они диктуют поэту позицию Диогена, одинокого искателя правды».

СОНЕТЫ МАНДЕЛЬШТАМА 1912 г.: ОТ СИМВОЛИЗМА К АКМЕИЗМУ

Сонет — не характерная для Мандельштама стихотворная форма, как бы «чужой голос» в его творчестве. Единственная полоса его сосредоточенной работы над сонетом — 1912 год. В это время написаны «Пусть в душной комнате, где клочья серой ваты...» (дата: апрель), «Паденье — неизменный спутник страха», «Пешеход», «Казино», «Шарманка» (дата: 16 июня); из них только «Пешеход» и «Казино» были включены в сборник «Камень». Остальные сохранившиеся сонеты Мандельштама — шуточные и полушуточные: фрагменты о Гумилеве «...Но в Петербурге акмеист мне ближе...» и «Автоматичен, вежлив и суров...» (1912—1913), «Спорт» (1914?), «Актеру, игравшему испанца» (1917?), «Мне вспомнился старинный апокриф (1934); из этого ряда выбивается только «Христиан Клейст» (1932), переработанный потом в не-сонетное «К немецкой речи».

Мы будем рассматривать только пять сонетов 1912 г. Они важны, потому что именно на этот год приходится, как известно, перелом творческой манеры Мандельштама от символизма к акмеизму. Гумилев в рецензии на «Камень» 1916 г. считал первым программно-акмеистическим стихотворением Мандельштама написанное в том же 1912 г. «Нет, не луна, а светлый циферблат...» – шестистишие, напоминающее по форме два терцета, отколовшихся от сонета. (Баевский считает это многозначительным: как Мандельштам ломает символистское мировоззрение, так ломает и характерную для символистов стихотворную форму.) Хронологическая последовательность сонетов 1912 г. неизвестна (кроме упомянутых дат «Пусть в душной комнате...» и «Шарманки»); поэтому рассматривать их придется в логической последовательности, по мере убывания символистической поэтики и нарастания акмеистической.

С правилами строения сонета Мандельштам должен был познакомиться по крайней мере в лекциях Вяч. Иванова на «башне» в 1909 г., но с тех пор многое успело забыться. Сонетами развлекались в «Цехе поэтов», но вряд ли особо задумываясь над тонкостями формы. Цикл сонетов 1912 г. выглядит сознательным упражнением над модной, но малознакомой формой. Из пяти сонетов «правильно» построены только «Пусть в душной комнате...» и «Паденье...»: на четыре рифмы, разные в катренах и терцетах. Три остальных сонета — только на две рифмы, общие в катренах и терцетах; при этом в «Пешеходе» все рифмы мужские, что выглядело бесспорной аномалией. В трех сонетах из пяти рифмовка катренов — *ABAB*, менее рекомендуемая, чем *ABBA*; в трех сонетах из пяти терцеты начинаются не парнорифмующими строками, как это было принято во

французской традиции. Можно предположить, что из всех расплывчатых правил сонетной формы Мандельштам тверже всего запомнил два: во-первых, в сонете должно быть как можно больше одинаковых рифм, во-вторых же, в сонете должен быть резкий перелом смысла, а по возможности, и не один. Мы увидим, как это затрудняет понимание сонетов Мандельштама.

Сквозной темой раннего Мандельштама было ощущение хрупкости земной жизни перед лицом Бога и рока. В символистских стихах это был протест (кричащий в 1910 г., успокаивающийся в 1911 г.); в акмеистических стихах это было о т с т р а н е н и е: о несказанном следует помнить, но молчать, а говорить лишь о земном и ощутимом, — так указывала программная статья Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (янв. 1913). В этом направлении и эволюционирует тематика сонетов Мандельштама.

Начнем с сонета, написанного в апреле 1912 г.

Пусть в душной комнате, где клочья серой ваты
И стклянки с кислотой, часы хрипят и бьют, —
Гигантские шаги, с которых петли сняты —
В туманной памяти виденья оживут.

И лихорадочный больной, тоской распятый,
Худыми пальцами свивая тонкий жгут,
Сжимает свой платок, как талисман крылатый,
И с отвращением глядит на круг минут...

То было в сентябре, вертелись флюгера,
И ставни хлопали — но буйная игра
Гигантов и детей пророческой казалась,

И тело нежное — то плавно подымалось,
То грузно падало: средь пестрого двора
Живая карусель без музыки вращалась!

Содержание: В зимней комнате лихорадочный больной глядит на стенные часы, и движение стрелок напоминает ему гигантские шаги: (перелом) осенний двор, детское кружение на гигантских шагах, то взлет, то спуск, как предвестие жизни и болезни.

Вата и склянки с серной кислотой ставились на зиму между двойных рам, чтобы не замерзали стекла. Гигантские шаги представляли собой столб с привязанными к верхушке длинными веревками, имевшими кожаные петли на концах; играющие разбегались по кругу, поджимали ноги и некоторое время по инерции неслись по воздуху, не касаясь земли. В эту пору они были в моде не только у подростков, но и у взрослых молодых людей (см. [Ахматова 1989: 89]).

Болезнь с виденьями, кружение времени, ощущение пророчества — характерные мотивы символистской поэтики; бытовой образ гигантских ша-

гов лишь оттеняет ее. Две половины стихотворения, реальность и видение, противопоставлены трижды: не взрослость, а детство, не духота, а ветер (флюгера, хлопающие ставни), не «крылатый», с выбивающимися концами, платок больного, а ощущение настоящего полета (пророчества о гигантских свершениях будущей жизни).

Это неврастеническое стихотворение дважды связано с образностью ранних стихов Мандельштама. Память о детстве у него связывалась если не с гигантскими шагами, то с качелями (*Только детские книги читать... Я качался в далеком саду на простой деревянной качели...* с несомненным подтекстом из «Качелей» — *В истоме тихого заката...* — Ф. Сологуба). То же ощущение тоски подъемов и падений одурманенного сознания — в стихотворении 1910 г.: *В огромном омуте прозрачно и темно... а сердце... то всею тяжестью идет... ко дну... то, как соломинка... всплывает без усилий.* Мы знаем, что за образом омута, из которого встает и снова поникает *мыслящий тростник* души, у Мандельштама стоит образ *иудейского хаоса* и возникающего из него Христа («Из омута злого и вязкого...», «Неумолимые слова...») — так мимоходный сонет оказывается связан с важнейшей для раннего Мандельштама религиозной темой. Другая перекличка — с представлением Мандельштама о времени: отвращение к *кругу минут* — от устойчивого чувства, что время, заполненное событиями, — хорошо, тогда как «пустое» время, отмеряемое только поворотом часовой стрелки, — плохо: об этом говорится в стихах о часах «Когда удар с ударами встречается» (с их концовкой: *и прямо в сердце просится стрела, описывая круг*, подтекст — сентенция *vulnerant omnes, ultima necat*, до Брюсова популяризованная Д. Цертелевым), вплоть до *О, маятник душ строг... стучит рок...* в стихотворении 1911 г. «Сегодня дурной день». Этот сонет теснее всего связан с ранними стихами Мандельштама.

В центральном образе гигантских шагов возможно воспоминание о Тенишевском училище с его спортивными играми. А. А. Морозов (устное сообщение) видит в этом стихотворении воспоминание о смерти Б. Синани, тенишевского друга Мандельштама, *рожденного для подвигов* (он умер от чахотки в 1910 г., отец его был психиатром).

Рассмотрим другой сонет:

Паденье — неизменный спутник страха,
И самый страх есть чувство пустоты.
Кто камни нам бросает с высоты,
И камень отрицает иго праха?

И деревянной поступью монаха
Мощеный двор когда-то мерил ты,
Булыжники и грубые мечты —
В них жажда смерти и тоска размаха...

Так проклят будь, готический приют,
Где потолком входящий обморочен
И в очаге веселых дров не жгут!

Немногие для вечности живут;
Но если ты мгновенным озабочен,
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Содержание: Всякое падение вызывает страх, даже если это падение камня — особенно если камень движим не земным тяготением (*иго праха*), а Божьей волей. Ты искал в монастыре подчинения Божьей воле, приятия ее, но это вело лишь к смертному отчаянию и бессилию (перелом). Будь же проклят, Божий храм, посильный лишь для немногих, где нет человеческого уюта — (второй перелом) но несчастен в своем страхе и тот, кто живет лишь этим преходящим уютом.

Второй перелом неожидан: в первом терцете вечный храм — это плохо, это обман, а дрова в очаге — это хорошо, это весело; во втором же терцете вечность — это хорошо, а мгновенные заботы (к которым, видимо, относятся и *веселые дрова*) — это плохо. Первый подход близок акмеизму, второй подход близок символизму: Мандельштам колеблется на пороге противоречивых жизнеотношений. *Вечность* камня и *мгновенность* дерева контрастируют. Общее отношение Мандельштама к вечности, мы знаем, было отрицательным: в ранних, символистических стихах он ее боялся (*не говорите мне о вечности, я не могу ее вместить*), в зрелых, акмеистических — сторонился (когда Батюшков на вопрос, *который час* отвечает *вечность*, то это, по мнению Мандельштама, — противная *спесь*). Уважительное представление «вечность — дар немногих» в этом стихотворении — редкость.

Булыжники монастырского двора напоминают о камнях, упавших с высоты; *жажда смерти и тоска размаха* — видимо, мысль о том, чтобы покончить самоубийством, бросившись с высоты, как камень, на эти камни. *Размах* может означать и бесконечность, такую же страшную, как (обычно) вечность. Но почему эти мечты названы *грубыми*, остается неясным — может быть, в противоположность «тонкому» пониманию Божьей воли, на которое надеялся герой?

Подтекст этого стихотворения неожиданно глубок. Это книга Даниила, 2, 34 и 45: царю Навуходоносору приснился истукан с золотой головой, но на железных и глиняных ногах, и вот *камень оторвался от горы без содействия рук, ударил в истукана, в железные и глиняные ноги его, и разбил их* (а потом сделался великою горою и наполнил всю землю); при этом подчеркивается: *ты видел, что камень отторгнут был от горы не руками*, а в знак Божьей воли. В христианской интерпретации этот камень — Христос, Бог-Слово. Этот мотив Даниила уже был обработан в русской поэзии Тютчевым в шестистишии «Probleme»: *С горы скатившись, камень лег в долине. Как он упал? никто не знает ныне — Сорвался ль он с вершины сам собой Иль был низринут волею чужой? Столетье за столетьем*

пронеслося: Никто еще не разрешил вопроса. (Мандельштам в «Утре акмеизма» цитирует 4-ю строку по варианту: *Иль был низвергнут мыслящей рукой.*) Здесь появляется противопоставление — то ли Божья воля (или рука), то ли *сам собой*, т. е. по закону земного притяжения: «probleme» в том, что мы не знаем, правит ли миром Бог или безличный закон природы. Это противопоставление было подсказано Тютчеву Шиллером, который в «Богах Греции» писал, что ныне *Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere Die entgoetterte Natur* (в переводе Фета: *Рабски лишь закону тяготенья, Обезбожен, служит мир*). От Шиллера и Тютчева это противопоставление перешло и к Мандельштаму: когда Бог бросает камень с высоты, то этим он отрицает *иго праха*, земное притяжение.

Мандельштам, как известно, в статье «Утро акмеизма» (§ 2) дал библейско-тютчевскому образу совсем иное, нестандартное толкование: «камень Тютчева... есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденьи звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить лишь архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания». Камень здесь — слово, как в христианском толковании, но отнюдь не то Слово, которое Бог, а вещественное слово, материал для словесной архитектуры: в нем «голос материи», а не божества, с ним работает человек-строитель. (Иначе, но для нас менее убедительно толкует этот образ Лекманов [Лекманов 1998: 36]: это настоящий поэт бросает слова с высоты, и они остаются с нами, не уходят в бездну забвения.) Так у Мандельштама возникает богоборческая тема («Утро акмеизма, § 3): «Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто», ср. стихи: *Я ненавижу свет однообразных звезд... Башни стрельчатой рост, ...неба пустую грудь тонкой иглою рань*! Шиллер предпочитал мир с богами, а не с безликим тяготением; для Тютчева это уже проблема; Мандельштам явно предпочитает мир без Бога, с мирными законами природы (*голос материи*), Божье вмешательство его пугает. Но изнанка этого богоборческого вызова — страх, о нем и написан сонет о паденьи. Можно сказать, что его давящий *готический приют* — антипод будущего оптимистически-рукотворного «Notre Dame», разрыв с символистским отношением к Богу накануне обращения к акмеистскому отношению.

Центральный и с виду самый необязательный образ сонета — *монах*. Для его мотивировки предлагались три ассоциации.

1) Как и в предыдущем сонете — то же Тенишевское училище, о котором в «Шуме времени» (§ 8) говорилось: «маленькие аскеты, монахи в детском своем монастыре...»; тогда этот образ оказывается чисто автобиографическим. Но будем помнить, что реальный дух в тенишевском был не религиозный, а позитивистический. В этом случае стихотворение пришлось бы переосмыслить так: паденье вызывает страх, тяготенье вызывает страх, для познания этих законов природы мы прячемся в тенишевский монастырь, но и там не находим отрады: изучение законов природы служит не вечности (т. е. Богу), а мгновенью, и не приносит ощущения прочности. Нам это кажется менее убедительным.

2) Лекманов напоминает, что в том же «Шуме времени» (§ 4) о Надсоне говорилось «деревянный монах с невыразительными чертами вечного юноши», и что его эпоха «в священном юродстве, не разбирающем пути, определенно поворотила к самосожжению»; в 1912 г. было 50-летие рождения Надсона, вышли его дневники и письма, которые Мандельштам, по его собственным словам, внимательно читал, там были описания швейцарского средневекового замка (NB не монастыря), который осматривал Надсон в своей лечебной поездке по Европе; это могло напомнить Мандельштаму, как он сам, такой же юноша-еврей, в 1909 г. жил в той же лечебной старинной Швейцарии [Лекманов 1998]. Серьезное отношение Мандельштама к творчеству Надсона известно (знаменитые стихи «Мне на плечи кидается век-волкодав» по-домашнему будут называться «Надсон» за тождество «гражданского» стихотворного размера, — вспоминает С. Липкин). Может быть, эти ассоциации и играли роль при сочинении сонета, но вряд ли главную роль.

3) О. Ронен (в письме) указал на еще одну ассоциацию, которая может быть гораздо важнее: с Франсуа Виллоном. Этот поэт, с которым Мандельштам почти отождествлял себя смолоду и до конца жизни, представлен им в очерке 1910—1913 гг., конечно, иным — повесой, рационалистом, душевно раздвоенным, остро чувствующим жизнь, прочно вросшим в «социальную архитектуру» готики, — но не забывает, что в юности «его взял под опеку Гильом Виллон, почтенный каноник монастырской церкви Saint-Benoit le Bestourn'e» и допускает в душе его «дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть Бог над Богом» (§ 2, 6) — может быть, не безразличное для образа *камня с высоты*. Но если *тоска размаха* может означать тело на виселице, то *жажда смерти* к Виллону неприложима. Здесь интерпретации еще могут быть продолжены.

ПЕШЕХОД

М. Л. Лозинскому

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот;
Я ласточкой доволен в небесах,
И колокольни я люблю полет!

И, кажется, старинный пешеход
Над пропастью, на выгнутых мостках,
Я слушаю — как снежный ком растет
И вечность бьет на каменных часах.

Когда бы так! Но я не путник тот,
Мелькающий на выцветших листах,
И подлинно во мне печаль поет;

Действительно, лавина есть в горах!
И вся моя душа — в колоколах,
Но музыка от бездны не спасет!

Содержание: Я боюсь недоступной высоты и люблю доступную (для ласточки, для колокольни); я чувствую себя горным пешеходом со старой гравюры — меж бездной и бездной, под нависшей лавиной, когда бьет роковой час; (перелом) но это еще не подлинная беда, а подлинная в том, что я надеюсь спастись через колокольную музыку, а это безнадежно.

Зачин о страхе — такой же, как в предыдущем сонете; впоследствии такие параллельные и перекликающиеся разработки одной темы («двойчатки») станут у Мандельштама обычны. Тема ложной надежды — тоже как в предыдущем сонете: там — порыв к небу через готический свод, здесь — через колокольный звон. (*Колокола* как связь с высотой у Мандельштама уже появлялись в стихах «Когда укор колоколов...», «Скудный луч холодной мерою...», как связь с глубиной — в «Раковине»; ласточка у Мандельштама, вслед за Державиным и Фетом, — символ души в пограничье того и этого мира: ср. «Под грозовыми облаками...» и «Смутно-дышащими листьями...»).

Центральный образ (в предыдущем сонете — *монах*, в этом — *путник*) так же занимает серединную 7-ю строку. Однако композиционный перелом здесь, в отличие от двух предыдущих сонетов, — мнимый: *но* не вводит контраст, а продолжает нагнетание (кажется, что я путник в беде — но я не путник тот, и поэтому беда еще подлинней).

Сонет труден для восприятия (и пересказа) по двум причинам. Во-первых, по ходу текста меняется образ источника страха: вначале это высь, в середине — и высь с лавиной, и бездна под мостками, в конце — только бездна. И во-вторых, гораздо сложнее меняется образ спасения от страха, причем ключевое слово *музыка* раскрывается только в последнем двустишии. Колокольня в начале стихотворения — архитектурный символ связи с ближней, досягаемой высью; колокола в конце — музыкальный символ связи с дальней, недосягаемой высью. Первый образ близок акмеизму (особенно — лично-мандельштамовскому, архитектурному, с церковью, колющей небо); второй образ ближе символизму, взыскующему иного мира. Мандельштам по-прежнему на пороге между символизмом и акмеизмом (впрочем, музыкальная тема будет прорываться у Мандельштама и сквозь акмеизм — см. «Бах» и «Ода Бетховену»). Эта перемена образа колокольни еще осложняется серединным образом *и вечность бьет на каменных часах*: то ли это часы каменной колокольни меняют голос и вместо человеческого времени гласят о нечеловеческой вечности? то ли это метафора, и каменные часы — это горы, с которых гремит лавина?

В качестве подтекста легко вообразить реальную гравюру: мостки через пропасть, развевающийся плащ, вверху снежные горы, внизу бездна, на дальнем плане и ласточка на уровне зрения, и колокольня, торчащая из долины. Но конкретного образца такой гравюры мы не знаем, хотя эстетская мода на рассматривание старых гравюр известна хотя бы по стихам Г. Иванова. Указывались переклички со стихами М. Лозинского, адресата посвящения [Лекманов 1998: 24—26], но слишком отдаленные.

Из двух сонетов о страхе в «Камень» был включен «Пешеход», вероятно, оттого, что религиозная тема, чуждая акмеизму, звучала в нем слабее.

КАЗИНО

Я не поклонник радости предвзятой,
Подчас природа — серое пятно;
Мне, в опьяненьи легком, суждено
Изведать краски жизни небогатой.

Играет ветер тучею косматой,
Ложится якорь на морское дно,
И бездыханная, как полотно,
Душа висит над бездною проклятой.

Но я люблю на дюнах казино,
Широкий вид в туманное окно
И тонкий луч на скатерти измятой;

И окружен водой зеленоватой,
Когда, как роза, в хрустале вино,
Люблю следить за чайкою крылатой!

Содержание: Я не радуюсь природе, а предпочитаю радости быта. Среди стихий душа чувствует себя в страхе над бездной. (Перелом) А в быту это приморский ресторан с широким окном, море за ним не страшно, вино передо мной прекрасно, как роза, и я издали слежу за чайкой между небом и землей (и водой).

Бездна и *чайка*, похожая на ласточку, связывают этот сонет с предыдущим. Но в целом он уже законченно акмеистичен: поэт отгораживается от проклятых бездн широким окном (видимо, полукругом) и сосредоточивается на хрупких радостях комфорта. Об отношении Мандельштама к комфорту (все более платоническом) смотри письмо к Вяч. Иванову 13 августа 1909 г.: «я люблю буржуазный, европейский комфорт и привязан к нему не только физически, но и сантиментально» и пр. «Поэтом города» объявил Мандельштама в рецензии 1916 г. Гумилев. По сравнению с этим традиционная тема природы для него — *радость предвзятая*.

1-й катрен задает общий контраст. *Серое пятно* природы и *краски жизни* напоминают о контрасте пасмурного фона «прогулочных» размышлений 1911 г. («Воздух пасмурный...», «Смутно-дышащими листьями...») и ярких красок ин-

терьерных стихов вроде «Медлительнее снежный улей». *Душа, как полотно*, повторяет *парус души* в стихотворениях «Как тень внезапных облаков» и «В изголовье...».

2-й катрен развивает тему природы (небо, море, между ними душа) и наращивает отрицательную эмоцию (от *не поклонник* до *проклятой*, а затем следует перелом *Но я люблю*...) Якорь (надежды) может считаться контрастом к *подводному камню веры* символистского стихотворения 1910 г.

Два терцета — два движения взгляда от заоконного моря к ресторанному столику; измятая скатерть — вместо *души-полотна*, крылатая чайка издали — вместо переживаемого *душа висит* [Лекманов 1998: 27—31].

Неожиданный подтекст для центрального образа (подсказан при учебном разборе этого сонета) — «Отцы и дети» Тургенева, реплика Базарова, когда он с Аркадием возвращается от Одинцовой: «Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним развернуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности, портит свою жизнь». Разумеется, с тургеневских времен слово *бездна* обросло добавочной многозначительностью. Подтексты для композиционного построения — серединные переломы к *Но я люблю* (от «Родины» Лермонтова и до «Бессмертник сух» Ахматовой) указаны в упомянутой работе О. Лекманова [Там же: 27—31]; он же напоминает, что в июне 1912 в Териоках в виду гостиницы «Казино» утонул Сапунов, в декорациях любивший широкое окно на заднем плане.

«Казино», разумеется, вошло в состав «Камня» как стихотворение законченно акмеистическое.

ШАРМАНКА

Шарманка, жалобное пенье
Тягучих арий, дребедень —
Как безобразное виденье
Осеннюю тревожит сень...

Чтоб всколыхнула на мгновенье
Та песня вод стоячих лень,
Сантиментальное волненье
Туманной музыкой одень.

Какой обыкновенный день!
Как невозможно вдохновенье —
В мозгу игла, брожу как тень.

Я бы приветствовал кремень
Точильщика как избавленье:
Бродяга — я люблю движенье...

Содержание: Пошлая шарманка зря тревожит стоячий день; чтобы она встревожила его по-настоящему, нужна музыка получше, *туманная* (перелом) — или, наоборот, заглушающий музыку скрежет колеса точильщика.

Последняя строка неожиданна — как будто перед нею второй перелом. По-видимому, следует понимать: в колесе точильщика больше движения, поэтому оно мне милее, чем туманная музыка.

Бросается в глаза отсутствие зрительных образов (разве что в метафорах) — только звуковые. Однообразию описываемой музыки соответствует однообразие рифм — все стихотворение на две рифмы, и обе на *-ень-* (ради этого созвучия даже появляется *осенняя сень*, хотя стихотворение написано в июне). Несерьезности музыки соответствует укороченный, облегченный 4-ст. ямб. Стихотворение выглядит как бы отходом производства от четырех главных сонетов; если оно и включается в эволюцию от символизма к акмеизму, то как финальный дивертисмент, упражнение на нарочито мелкую бытовую тему.

Таким образом, логическая последовательность движения от символизма к акмеизму в пяти сонетах (от апреля до июня?) 1912 года такова. 1) «Пусть в душной комнате...» — бредовая смутность сознания, мысль о времени (о прошлом), иной мир и этот сближены в *гигантах и детях*. 2—3) «Паденье...» и «Пешеход» — прояснение страха, мысль о пространстве (вертикаль), иной мир — тот, откуда камни и лавины. 4) «Казино» — конец страха, отстранение иного мира и сосредоточенность на этом (горизонтальном). 5) «Шарманка» как постскриптум — уход из трагической эмоции в легкую бытовую и из зрительной образности в звуковую.

«ВОСЬМИСТИШИЯ» МАНДЕЛЬШТАМА

Цикл «Восьмистишия» 1933 г. заслуженно считается одним из самых темных произведений Мандельштама. Неизвестно его происхождение: по-видимому, это подготовительные наброски по крайней мере для двух больших стихотворений, одного амфибрахием, другого ямбом. Неизвестно его расположение: порядок восьмистиший, кроме начальных, не установлен ни самим поэтом, ни даже редактировавшей их Н. Я. Мандельштам. Неизвестно, наконец, главное — о чем они: сам Мандельштам, по словам Надежды Яковлевны, только сказал «о познании», а все остальное осмысление осталось толкователям.

О «Восьмистишиях» писали немало — первой была Н. Я. Мандельштам в ее комментарии, потом и Левин, и Шварцбанд, и Черашняя, и Поллак, но я бы не хотел заниматься критикой, а хотел только предложить порядок чтения 11 восьмистиший, при котором, по-моему, яснее становится их смысл. По сравнению с тем порядком, в котором выстраивала эти стихи Н. Я. Мандельштам, предлагаемый — почти обратный: сперва стихотворения 10, 11, 9-е (по ее нумерации); потом раздвоение темы, в одну сторону — 8, 5, 6-е и 3-е, в другую сторону — 4, 7-е и опять 3-е; таким образом, на 3-й восьмистишии вновь сходятся обе разветвившиеся тематические линии, а дальше следуют стихотворения 2 и 1-е.

Это порядок чтения; а смысл я бы предложил сформулировать так: «художественное творчество поэта есть продолжение эволюционного творчества природы». И как всюду, где речь идет об эволюции в природе, за этой темой у Мандельштама встает образ Ламарка, а за Ламарком (о чем вспоминают реже) образ Бергсона. О влиянии Бергсона на Мандельштама писали не раз, но все как-то недоговаривая. Мы знаем, что Мандельштам слушал Бергсона в 1906 г., вез из Парижа его главную новинку, «Творческую эволюцию», в 1907, что только его из современных философов он упоминает в статьях по имени (правда, не без путаницы — насчет веера синхронности), что к нему восходят два самых ярких образа из «Разговора о Данте» и т. д. Но почему Бергсон произвел такое сильное впечатление на Мандельштама, не только же из-за моды?

Думается, причина здесь в том, что Бергсон изображал процессы мироздания по образцу творческого процесса художника. В художнике происходит творческое переживание — вот так и в мире происходит жизнь, не наблюдаемая нами со стороны, а переживаемая внутренне, интуитивно, во времени. Творческое переживание находит разрядку в порыве вдохновения и материализуется в творческом акте — вот так и в природе совершается жизненный порыв, èlan vital, нечто создается и остается его памятниками, мертвыми остатками, наблюдаемыми нами извне, разумом, в пространстве. А творческая эволюция идет далее своим

чередом. Переживание, время, интуиция — это хорошо; наблюдение, пространство, разум — это убого. Я пересказывал сейчас элементарные основы понятий Бергсона, но вы сами чувствуете, как это близко тому, что Мандельштам пишет в «Разговоре о Данте»: не нужно изучать мертвые слова, нужно улавливать то порывообразование, которое стоит за ними. «Разговор о Данте» писался одновременно с «Восьмистишиями».

Однако Бергсон избегает прямо писать о художественном творчестве и предпочитает рассуждать о жизни в природе. Он притворяется, что стоит выше противоборства ламаркистов и дарвинистов, но по всей его логике видно, что Ламарк ему ближе. У Дарвина эволюция нетворческая, пассивная: вымирают неприспособленные, выживают (без всяких к тому усилий) приспособленные. У Ламарка эволюция творческая, волевая: хрестоматийный жираф, чувствуя потребность в высоких листьях или плодах, устремляет к ним волю, от этого по телу его идут флюиды и из поколения в поколение вытягивают шею. Конечно, Мандельштаму это импонирует больше, чем дарвиновский скучный бородатый прогресс. Так старым Бергсоном он оказывается подготовлен к идеям Кузина и его молодых неоламаркистов. Свести свои мысли, с одной стороны, о природе (под знаком Ламарка), и с другой стороны, о творчестве (под знаком Данта), он и пытается, сочиняя восьмистишия.

Прежде, чем прослеживать ход его мысли, — еще одна парадоксальная подробность. Для Бергсона переживаемое время было однозначно хорошо, объективированное пространство однозначно плохо. Для Мандельштама не совсем так. Как художник он дорожил процессом творчества, но ценил и то, что остается в пространстве как результат творчества: Notre Dame, например, или Кавказские горы. Позднему Мандельштаму важнее процесс, раннему — результат (*из тяжести недоброй прекрасное создам*), но забота о том, как «опространствливается» всё временное, остается при нем всегда: он — поэт пространства, а не поэт времени, гораздо в большей степени, чем, скажем, Гумилев и Ахматова, это доказано статистикой пространственной и временнóй лексики у всех троих. Для него поэт — и подобная поэту природа — не только упивается временем своего творчества, но и рвется развернуть свое творчество в пространстве.

Вот с этого и начинаются восьмистишия. Далее нумерация их: полужирная — по «Ватиканскому списку» (и изданиям П. Н. Нерлера и А. Г. Меца), светлая — по реконструкции Н. Я. Мандельштам (и изданию Ю. Л. Фрейдина и С. В. Василенко).

Итак, начинаем читать со **стихотворения 10** (10) [ПРОСТРАНСТВО СКОВАННОЕ]. Оно было замечательно проанализировано Ю. И. Левиным; я выделю в его содержании только то, что нам важно для дальнейшего. *В игольчатых чумных бокалах Мы пьем наважденье причин. Касаемся крючьями малых, Как легкая смерть, величин. И там, где сцепились бирюльки, Ребенок молчанье хранит — Большая вселенная в люльке У маленькой вечности спит.* Причинность, детерминизм, т. е. временнáя зависимость — это наважденье, иллюзия, в мире

малых, но все решающих величин она не действует. Постылые время и вечность лишь сковывают, как люлька, мир пространственного бытия.

От 10-го к 11-му стихотворению продолжается тема пространства. **Стихотворение 11** (11) [ТОЧКА ЗРЕНИЯ]: из этого скованного пространства я вырываюсь в дикую, необжитую бесконечность по ту сторону начувствованной и надуманной людьми временности и причинности; это позволяет увидеть пространство и природу со стороны, с ее мерой, ее корнями. *И я выхожу из пространства В запущенный сад величин, И мнимое рву постоянство И самосогласье /самосознанье/ причин. И твой, бесконечность, учебник Читаю один, без людей — Безлиственный, дикий лечебник, Задачник огромных корней.*

От 11-го к 5-му стихотворению тема пространства переходит в тему природы. **Стихотворение 5** (9) [ПРИРОДА]: что я нахожу в этой подлинной, *незатверженной* природе? Непрерывное стонущее напряжение — пространство свернуто само в себе (как бараний рог) и стремится развернуться, творчески реализовать свой «внутренний избыток». *Преодолев затверженность природы, Голуботвердый глаз проник в ее закон: В земной коре юродствуют породы И, как руда, из груди рвется стон. И тянется глухой недоразвиток Как бы дорогой, согнутою в рог, — Понять пространства внутренний избыток, И лепестка, и купола залог.* Запомним про лепесток и купол: отсюда пойдет одна из ассоциативных линий. Но сперва мы проследим другую —

от 5-го к 4-му стихотворению через тему развития. **Стихотворение 4** (8) [ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ]: развертывание, развитие, природы совершается стремительным усилием, по Ламарку, как бы по приказу (*записке*) внешних обстоятельств, — ради этого оставляются без внимания возможности других путей, где органами шестых чувств (гумилевский образ) могут быть реснички инфузорий или недоразвитый теменной глазок ящерицы. *Шестого чувства крошечный придаток Иль ящерицы теменной глазок, Монастыри улиток и створчаток, Мерцающих ресничек говорок, Недостижимое, как это близко: Ни развязать нельзя, ни посмотреть, Как будто в руку вложена записка — И на нее немедленно ответь.*

Переход от 4-го к 7-му стихотворению — через тему «приказ». **Стихотворение 7** (5) [ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННОСТЬ]: этот *приказ-записка*, потребность, функция, идея нового органа предшествует его явлению, как потребность толпы побуждает творца к творчеству («социальный заказ», если угодно), как шепот предшествует губам, а листы деревьям (о том, что наука предшествует интеллекту, писал Бергсон). *И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме, И Гёте, свищущий на вьющейся тропе, И Гамлет, мысливший пугливыми шагами, Считали пульс толпы и верили толпе. Быть может, прежде губ уже родился шепот, И в бездревесности кружилися листы, И те, кому мы посвящаем опыт, До опыта приобрели черты.*

Через тему опыта — от 7-го к 9-му стихотворению. **Стихотворение 9** (6) [ФОРМА]: стало быть, стимул вызывает ответ, а ответ, в свою очередь, стимул:

как шепот предшествовал губам, так бестелесный *лепет* — вещественному *опыту*, а тот дает возможность нового *лепета*. *Опыт* есть вещественная форма (как глина среди песка), и ее не стереть ветрам. *Скажи мне, чертежник пустыни, Арабских песков геометр, Ужели безудержность линий Сильнее, чем дующий ветр? — Меня не касается трепет Его иудейских забот — Он опыт из лепета лепит И лепет из опыта пьет.* Понятие формы подводит нас от 9-го к 8-му стихотворению; и здесь мы встречаемся с другой ассоциативной линией, которая шла от 5-го стихотворения, от разворачивавшегося творческого пространства, которое — *и лепестка и купола залог*. Оттуда, через тему купола — от 5-го к 8-му стихотворению. **Стихотворение 8** (7) [КУПОЛ]: мир подобен человеческой постройке, круглая крона (из угловатых листьев) подобна куполу; и наоборот, в купольной Айя-Софии многоглазые шестикрылые серафимы на стенах подобны крылатым бабочкам. *И клена зубчатая лапа Купается в круглых углах, И можно из бабочек крапа Рисунки слагать на стенах. Бывают мечети живые — И я догадался сейчас: Быть может, мы — Айя-София С бесчисленным множеством глаз.*

Отступление — **стихотворение 3** (4) [БАБОЧКА]: портрет бабочки опять-таки в ее становлении, рождающейся из куколки, как из разорванного савана и бурнуса. *О бабочка, о мусульманка, В разрезанном саване вся — Жизняночка и умиранка, Такая большая — сия! С большими усами кусава Ушла с головою в бурнус. О флагом развернутый саван, Сложи свои крылья — боюсь!*

Минуя это отступление, от *купола* 5-го стихотворения движемся через тему формы к 6-му стихотворению, — мы уже подошли было к нему через ту же тему формы от *лепета* и *опыта* 9-го стихотворения. Теперь обе разветвившиеся линии ассоциаций сходятся. **Стихотворение 6** (3) [СЛОВО] говорит: как каменный купол, так и словесный период (сложно уравновешенное предложение), будучи создан, держится собственной тягой, не опираясь на наброски. (Как это соотносится с знаменитым утверждением, что произведение живет энергией черновиков, не будем останавливаться: мы видели, что это не в первый раз Мандельштам начинает по Бергсону, а кончает поперек.) *Когда, уничтожив набросок, Ты держишь прилежно в уме Период без тягостных сносок, Единый во внутренней тьме, И он лишь на собственной тяге, Зажмурившись, держится сам, Он так же отнесся к бумаге, Как купол к пустым небесам.*

Переход от 6-го ко 2-му стихотворению — через тему поэзии. **Стихотворение 2** (2) [ДЫХАНИЕ]: наброски, о которых шла речь, были похожи на короткие астматические вдохи, вдруг завершаемые полным вздохом во всю грудь (отмечалось, что *дуговая растяжка* — выражение из «Путешествия в Армению» о гурвичевском силовом поле вокруг эмбриона, как бы черновика живого существа). *Люблю появление ткани, Когда после двух или трех, А то — четырех задыханий Придет выпрямительный вздох. И так хорошо мне и тяжко, Когда приближается миг, И вдруг дуговая растяжка Звучит в бормотаньях моих.*

Наконец, от 2-го к 1-му стихотворению — через тему дыхания. **Стихотворение 2** (2) [ПРОСТРАНСТВО ОСВОБОЖДЕННОЕ]: начало то же, что и в пре-

дыдущем, но конец — не о себе, а о большом пространстве, тоже разворачивающемся дугами: от первоначальной люльки его освободило творчество. *Люблю появление ткани, Когда после двух или трех, А то — четырех задыханий Придет выпрямительный вздох. И дугами парусных гонок Зеленые формы чертя, Играет пространство спросонок — Не знавшее люльки дитя.* (Кажется никем не отмечался зрительный подтекст последних строк – кадр из «Броненосца Потемкина»: полукруглая беседка и за нею полукруглый бег парусных лодок на помощь броненосцу.)

В заключение повторяю: я никоим образом не предлагаю, в какой последовательности печатать этот неустоявшийся цикл. Я лишь предлагаю, в какой последовательности его можно ч и т а т ь так, что при этом получается относительно связный смысл: «художественное творчество поэта есть продолжение эволюционного творчества природы». Что это не совсем «о познании», как, будто бы, определил свое содержание сам поэт, я хорошо знаю. Более это убедительно, чем другие попытки понять этот цикл, от Н. Я. Мандельштам до Н. Поллак, или нет, каждый пусть судит сам; во всяком случае, стараться понять его мы обязаны.

Графически связность этого цикла, мне кажется, можно было бы изобразить так:

```
                      | →  4 →  7 → 9 →  |
10 →  11 →  5 →       |                  | →  6 →  2 →  1
                      | →  8,   3 →      |
```

«ОСЕНЬ» ПУШКИНА: АНАЛИЗ ДЛИННОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Поэзия разделяется на эпос, лирику и драму. Лирика разделяется (или разделялась) на оды, элегии, песни, послания (и т. д.), а также «разные стихотворения». Но есть и еще одно разделение, не учтенное в учебниках: стихотворения короткие и длинные. Они воспринимаются по-разному. Сознание может охватить целиком маленькое стихотворение и не может — большое; структурные связи между элементами маленького стихотворения невольно улавливаются при первом же чтении, между элементами большого — только после перечитывания и запоминания. Соответственно и анализ большого произведения отличается от анализа маленького.

Мы знаем три простейших способа практического анализа стихотворений. Можно окинуть взглядом стихотворение в целом, выделить то, что больше всего бросается в глаза, и начинать разбор именно с этого. Можно медленно читать текст, стих за стихом и фраза за фразой, и на каждой остановке давать себе отчет, что эта фраза сообщила нам нового и как перестроила старое. Можно составлять и систематизировать по темам списки существительных (образы), прилагательных (окраски), глаголов (мотивы) в стихотворении: они дадут картину его художественного мира. Но над большим стихотворением первое будет слишком трудно, второе слишком долго (к концу чтения забывается его начало), третье слишком громоздко. Приходится анализировать большое стихотворение по частям — начиная с обычного школьного плана.

Мы взяли для разбора стихотворение Пушкина «Осень» (1833).

ОСЕНЬ
(Отрывок)

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Державин

I
Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл; сосед мой поспешает
В отъезжие поля с охотою своей,
И страждут озими от бешеной забавы,
И будит лай собак уснувшие дубравы.

II Теперь моя пора: я не люблю весны;
Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен;
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.
Суровою зимой я более доволен,
Люблю ее снега; в присутствии луны
Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,
Когда под соболем, согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

III Как весело, обув железом острым ноги,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!
А зимних праздников блестящие тревоги?..
Но надо знать и честь; полгода снег да снег,
Ведь это наконец и жителю берлоги,
Медведю надоест. Нельзя же целый век
Кататься нам в санях с Армидами младыми,
Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

IV Ох, лето красное! любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.
Ты, все душевные способности губя,
Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи;
Лишь как бы напоить да освежить себя —
Иной в нас мысли нет, и жаль зимы старухи,
И, проводив ее блинами да вином,
Поминки ей творим мороженым и льдом.

V Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой,
Красою тихою, блистающей смиренно.
Так нелюбимое дитя в семье родной
К себе меня влечет. Сказать вам откровенно,
Из годовых времен я рад лишь ей одной,
В ней много доброго; любовник не тщеславный,
Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.

VI Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна;
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет на лице еще багровый цвет.
Она жива еще сегодня, завтра нет.

VII Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.

VIII И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

IX Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривою, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.
Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно — а я пред ним читаю,
Иль думы долгие в своей душе питаю.

X И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

[Xa Стальные рыцари, угрюмые султаны,
Монахи, карлики, арапские цари,
Гречанки с четками, корсары, болдыханы,
Испанцы в епанчах, жиды, богатыри,
Царевны пленные, графини, великаны,
И вы, любимицы златой моей зари, —
Вы, барышни мои, с открытыми плечами,
С висками гладкими и томными очами.]

XI И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

XII Плывет. Куда ж нам плыть? . . . . . .
. . . .
[Ура!.. куда же плыть?.. Какие берега
Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный,
Иль опаленные Молдавии луга,
Иль скалы дикие Шотландии печальной,
Или Нормандии блестящие снега,
Или Швейцарии ландшафт...]

Мы сосредоточиваемся только на его содержании — образах и мотивах, эмоциях и идеях. О стиле, языке, стихе и о том, как они аккомпанируют содержанию, здесь нет возможности говорить подробно. Главная наша забота — проследить, как связаны друг с другом и уточняют друг друга все образы и понятия стихотворения: убедиться, что среди них нет ничего лишнего, и каждое слово делает свое дело.

В «Осени» одиннадцать строф, и вдобавок к ним одна отброшенная и одна недописанная: они тоже важны для понимания стихотворения. Длинное стихотворение имеет подзаголовок «Отрывок»: читателю как бы предлагается вообразить, что замысел поэта еще обширнее. Вот содержание стихотворения по строфам:

I. Осень в ее конкретности, теперешняя
II. Осень через *контраст*: весна и зима
III. Осень через *контраст*: зима
IV. Осень через *контраст*: лето и зима
V. Осень через *подобие*: дитя перед нелюбовью
VI. Осень через *подобие*: дева перед смертью
VII. Осень вообще, всегдашняя
VIII. Я: мои внутренние ощущения
IX. Я: мое внешнее поведение
XI. Я: мои творческие переживания
[Ха. Я: мое воображение]
XI. Я: создание стихов
[XII. Я: выбор темы].

Последняя, XII строфа обрывается на начальных словах — там, где речь заходит о содержании стихов, о содержании творимого мира. И она, и другая строфа о том же (Ха) были написаны и отброшены — далее мы увидим, почему.

Стихотворение распадается на две части: осень и я, природа и человек, окружающий мир и сотворяемый мир. Эта группировка строф отчасти подчеркивается стиховыми и стилистическими признаками.

1. Стихотворный размер «Осени» — 6-ст. ямб; в нем главная примета ритма — цезура: более традиционная мужская (*Октябрь уж* ***наступил***...) ощущается как более твердая, более новаторская дактилическая (*И страждут* ***озими***...) как более зыбкая и плавная. Число дактилических цезур по строфам в каждой части стихотворения нарастает от начала к концу. Среднее число строк с «романтическими» дактилическими цезурами таково: *осень первая* — 1; *контраст* — 2; *подобие* — 3,5; *осень вторая* — 4; *я* перед стихами — 3,5; *я* над стихами — 4. Максимум дактилических цезур — в отброшенной строфе Ха. Ритмическая кульминация — в концовке строфы XI, начало создания стихов: *Громада* ***двинулась и рассе****кает волны*, дактилическая цезура с безударным зачином второго полустишия создают эффектный затянутый безударный интервал.

2. Лица. Осень в I строфе представлена безлично, объективно; единственное указание на автора — *сосед* ***мой***. В строфах-контрастах и строфах-подобиях появляются *я*, *мы*, а потом и более интимные *ты*, *вы*. Осень в VII строфе уже целиком лично окрашена: *Приятна* ***мне твоя*** *прощальная краса*. Последние строфы, о себе самом, понятно, все содержат *я*, но с одним любопытным исключением. В строфе XI *я* отсутствует — мысли, рифмы, перо, стихи и корабль существуют как бы сами по себе. А в начатой строфе XII вместо *я* появляется объединяющееся с читателем *мы*: созидаемый мир поэзии существовал как бы сперва только для поэта, потом сам по себе, и наконец, для всех.

3. Стиль. Внимание на него направлено кульминационной строкой строфы VIII: *организм ...ненужный прозаизм*. Это побуждает прислушиваться к стилистическим аномалиям и в других строфах. Оказывается, что все прозаизмы сосредоточены в первой части стихотворения: и разговорные (*вонь*, *грязь*, *киснуть*, *да пыль*, *да комары*), и книжные (*в присутствии луны*, *душевные способности*). Во второй части стихотворения вместо этого начинают повторяться тавтологии: *звонко... звенит промерзлый дол*, *недвижим корабль в недвижной влаге*. Тавтология может быть приметой как разговорного, так и поэтического стиля; здесь это, скорее всего, поэтический стиль, контрастирующий с начальным прозаическим. Точка переключения — в VI строфе: *Могильной пропасти она не слышит зева*, зрительный образ *зев* (вместо ожидаемого *зова*) необычно совмещается со слуховым *слышит*.

Итак, мы видим, что стиховые и стилистические приметы содействуют выделению основных тематических частей произведения: *осень* и *я*.

Теперь можно переходить к обзору художественного мира стихотворения строфа за строфой.

Осень в I строфе, как сказано, конкретная, теперешняя. Назван конкретный месяц *октябрь* и перечисляются глагольные действия: реже в прошедшем времени (*наступил, дохнул, застыл, уснувшие*), вдвое чаще в настоящем (*отряхает, промерзает, журча бежит, поспешает, страждут, будит*). Ощутимость времени подчеркнута опережающим сдвигом *роща отряхает листы с нагих своих ветвей*: слово *нагой* употреблено в приблизительном смысле «обнажающийся». Ощутимость пространства упорядочена: отряхаемые листы — это вертикаль; дорога и ручей — горизонтальная линия; пруд — горизонтальная плоскость; отъезжие поля — еще более широкая горизонтальная плоскость. Начиналась строфа *рощей* (воспринятой через зрение), кончается *дубравами* (воспринятыми через слух). Образы движения чередуются с образами покоя, и при этом усиливаются: *отряхает, дохнул — (промерзает) — бежит — (застыл) — поспешает* на бешеную забаву. В концовке строфы это напряжение движения и покоя находит выражение в новом измерении — в звуке: *лай собак*.

Движение внимания в I строфе — от явлений природы к явлениям культуры. Роща — это только природа; дорога — след культуры, ставший частью природы; мельница — уже культура, но пруд при ней — подспорье культуры летом и часть природы зимой; сосед-охотник — культура, потребляющая природу; упоминаемые без видимой надобности *озими* связывают охотника и мельницу в одно культурное целое. Половина строфы — о природе, половина — о соседе. Так вводится основная тема стихотворения: природа, *осень*, как подступ и стимул к культуре, к *я*. Здесь культура еще потребительская, в строфах о *я* она станет творческой. Начало *...роща отряхает* отсылает (как к подтексту) к стихотворению «19 октября 1825» (*Роняет лес багряный свой убор*); а потом в строфах о *я* появится и *камелек забытый... а я пред ним...*, отсылающий к *Пылай, камин, в моей пустынной келье*.

В контрастных II—IV строфах времена года рассматриваются и как часть природы, и как часть культуры. Весна — это тяжесть природы в человеке: *я болен, кровь бродит... чувства, ум стеснены*; рядом с этим *оттепель, вонь, грязь* упомянуты более бегло. Лето — это тяжесть природы вокруг человека: *зной, пыль, комары, жажда* (созвучный глагол *страждем* рассчитанно перекликается со *страждут озими*); рядом с этим *душевные способности* упомянуты лишь бегло. Зима — это утомительность общества с его забавами: санями, коньками, *блинами и вином*: если весна и лето тяжелы избытком дурного, то зима, наоборот (парадоксально), избытком хорошего. Здесь ощутимый литературный подтекст — «Первый снег» Вяземского, давший когда-то эпиграф к первой главе «Евгения Онегина».

В уподобительных V—VI строфах (середина стихотворения!) парадоксальная логика усиливается. Это подчеркнуто: *Как это объяснить?* В основе подразумевается естественное этическое чувство: незаслуженно нелюбимое дитя вызывает сочувствие, обреченная на болезнь и смерть дева вызывает сочувствие. Но вместо «вызывает сочувствие» сказано сперва *к себе влечет* (это еще этика), потом *мне* (и вам) *нравится* (это уже эстетика). Любование болезненностью — черта новой, романтической тематики, в стихотворении она здесь откровеннее всего. Парадокс окутан романтической расплывчатостью: осень мила сперва зримой *красою*, потом рассудочным *много доброго*, и наконец невыразимым *я нечто в ней нашел*. В литературном подтексте здесь собственная элегия Пушкина «Увы, зачем она блистает... Она приметно увядает...» (1820) и, более отдаленно, чахоточная Муза Делорма (Сент-Бева) из пушкинской рецензии 1831 г. Переход от *дитя* к *деве* — с усилением: нелюбовь может исправиться, обреченность непоправима, там — преходящие отношения, здесь — экзистенциальная сущность.

После такой подготовки, наконец, становится возможна вторая строфа об осени (VII) — эмоциональная и оценочно окрашенная. В первом случае картина строилась на глаголах — здесь на существительных, идущих перечнем, а единственный глагол *люблю* как бы вынесен вперед за скобки. Там картина оживала от начала к концу (появление соседа, *и страждут озими*), здесь она становится к концу все объективней и холоднее (в буквальном и переносном смысле). Парадоксальность подчеркнута в первом же восклицании *Унылая пора! очей очарованье!* (аллитерация, с подтекстом из собственного «Талисмана»: *Но когда коварны очи очаруют вновь тебя*). Потом она слабеет в сочетании *пышное увяданье* и становится почти неуловимой в словах *в багрец и золото одетые леса*. Багрец (порфира) и золото — это краски царской одежды, раскрытие слова *пышное*; но багрец — это и чахоточный румянец, о котором в предыдущей строфе было сказано: *играет на лице еще багровый цвет*. После предыдущей строфы логика парадокса уже понятна: я ценю красоту осени, потому что нам уже недолго любоваться ею; отсюда метафора с оттенком олицетворения — *прощальная краса*.

Движение внимания в строфе VII, как и в строфе I, начинается с деревьев, но идет не вниз, а вверх. Вместо конкретного *октябрь* здесь в начале обобщенная *пора*, потом столь же обобщенная *природа*; множественные *леса* менее конкретны, чем *роща*, а метафорические *багрец и золото* — чем *листы*. Для начала момент взят более ранний: ветви еще не нагие, а одетые в яркие листья; для конца — по-видимому, более поздний: не только первые морозы (от которых *пруд уже застыл* и т. д.), а и *отдаленные седой зимы угрозы*. Но временного перехода здесь нет, скорее это вневременное сосуществование. В промежутке — ветер (шум и свежесть), небо (облака) и солнце (противопоставленное предыдущей *мгле* как носитель света, а последующим морозам как носитель тепла). В начале стихотворения была осень земли, теперь, в середине — осень неба: тема природы как бы возвышается, подводя к теме творчества. Здесь впервые в изображении природы появляется цвет, до сих пор она была бескрасочным рисунком.

От уже осмысленного центрального парадокса идет мысль строфы VIII: как красота девы милей перед смертью и красота осени перед зимой, так перед зимою (и смертью?) расцветает и поэт. *Расцветаю* — метафора из мира

природы, поэтому имеется в виду прежде всего физическое здоровье, а душевное здоровье лишь как его следствие: это подчеркнуто концовочным словом *организм* с комментарием. Перед лицом смертного холода становятся ощутимы и дороги *привычки бытия*, три потребности организма: сон, голод и плотские *желания* (*играет кровь*) с их гармонией (*чредой... чредой*). Их сопровождают эмоции, вытекающие друг из друга: любовь к жизни, легкость, радость, счастье. Описывающие это глаголы становятся все динамичнее: сон *слетает*, кровь *играет*, желания *кипят*, обобщение — *я снова жизни полн*. Это *снова* — характерно: мир природы цикличен в своем круговороте угасания и обновления, отсюда — *вновь... вновь... чредой... чредой... снова*.

Все эти последовательности вставлены в неслучайную рамку: в начале говорится, что все это ***полезно*** *здоровью моему*, а в конце — что разговор обо всем этом есть ***ненужный***, то есть бесполезный, прозаизм. Это еще один шаг подступа от мира естественного, где главное польза, к миру творческому, который выше пользы (тема «Поэта и толпы», 1828). При слове *полезен* назван ***русский*** *холод* — это отсылка к еще одному подтексту: стихотворению «Зима. Что делать мне в деревне?..» (1829) оно кончалось: *как дева русская свежа в пыли снегов!*; а перед этим упоминались и сосед, и охота, и даже попытки творчества. Этот эпитет *русский* — дополнительный контраст между миром естественным и миром творческим, в котором — как видно из опущенных строф Xа и XII — все нерусское: рыцари, султаны, Молдавия, Шотландия и т. д., за одним только исключением: *вы, барышни мои* (в подтексте — метаморфозы пушкинской Музы, описанные в зачине восьмой главы «Евгения Онегина»).

Строфа IX — переломная: она из двух половин, разделенных малозаметным *но*. Первая половина — белый день, широта, динамика; вторая половина — вечер и ночь, уголок у камина, сосредоточенность. Первая завершает рассказ о мире естественном, вторая начинает рассказ о мире творческом. В мире естественном состояние поэта подводило к ощущению *я снова жизни полн*: здесь это *полн* перекипает через края и находит выражение в скачке на коне *в раздолии открытом*. Такая скачка уже была в I строфе; но там это было целенаправленное действие, охота соседа, а здесь это действие без цели, только разрядка жизненных сил — опять противопоставление практической полезности и творческой самоцельности. В описании скачки замечательно быстрое сужение пространства: в поле зрения — сперва все *раздолие открытое*, потом лишь конь со всадником (взгляд на себя со стороны!), размахивающий гривою, потом лишь конские копыта, бьющие лед. Это сужение сопровождается выходом в блеск и звук (причем, видимо, двоякий звук: звон, разлетающийся по долу, и треск, остающийся под копытом). Звук был до сих пор только в I строфе («лай»), а блеск — только в III строфе (*зеркало рек*, как и *«смиренно блистающая краса»* в V строфе, явно не в счет).

Этот образ блеска важен, потому что только он связывает через голову *но* две половины IX строфы. Конь в широком раздолии — это природа, камелек

в тесной келье — это культура. Картина природы сужалась до блеска конского копыта; переход от природы к культуре дается через затемнение, *гаснет день*, а камелек *забыт*; картина культуры начинается с блеска огня в этом очаге. Далее сужение пространства продолжается, но с осложнениями. Огонь в камельке *то яркий свет лиет, то тлеет медленно*, сужая освещенное пространство; это тот же жизненный ритм *чредой... чредой...*, что и в строфе VIII. *Я пред ним читаю* — поле зрения сужается дальше, в нем остается только голова с книгой. *Иль думы долгие в душе моей питаю* — дальнейшее это сужение или расширение? Для *дум* не нужна даже книга, *душа* вся внутри человека, с точки зрения внешнего мира это сужение; но душа сама вмещает в себя целый мир, и с точки зрения внутреннего, творческого мира — это расширение, что подчеркнуто словом *долгие* (в противоположность *краткому дню*). Это — опять парадоксальное! — взаимодействие внутреннего и внешнего мира становится темой следующей строфы.

Строфа X начинается движением ухода внутрь: *и забываю мир*, ухожу в тишину, в сон. Но тут же возникает встречное движение, *и пробуждается поэзия во мне*, из сна в явь. И то, и другое движение, в сон и из сна, происходит под общей сенью (в общей среде) воображения. Стиснутая между этими движениями, *душа стесняется лирическим волненьем*, от этого *трепещет* и от этого *звучит* — кульминация напряжения! Слов в этом звуке еще нет, слова будут в строфе XI. Достигнув этого предельного напряжения, душа *ищет излиться свободным проявленьем*, движением вовне, как через край, как между VIII и IX строфами. Но тут же опять возникает встречное движение, *ко мне идет незримый рой гостей* — откуда? Оказывается, из самого меня, они — *давние... плоды мечты моей*. С чем тождественна эта *мечта* из упоминавшегося выше, с *душой* или с *воображеньем*? По смыслу слова — скорее с воображеньем: вероятно, оно порождается душой, а потом, порожденное, получает самостоятельное существование, усыпляет и стесняет душу и т. д. Получается еще один парадокс: не душа — вместилище воображения, а воображение — вместилище души. В таком случае напрашивается объяснение: может быть, воображение и есть творческий мир, уже созданный и существующий рядом с реальным, а нынешний акт осеннего творчества — это лишь добавление к нему новых элементов или упорядочение тех, которые в нем уже есть.

Те, которые в нем уже есть, перечисляются в отброшенной строфе Xа. Это образы, населяющие поэзию, их пятнадцать: четырнадцать фантастических в пяти строках и один реалистический — барышни! — в трех строках. Фантастические образы противопоставлены друг другу в различных отношениях. Рыцари противопоставлены султанам как Запад Востоку; рыцари монахам как светское духовному; султаны арапским царям как белые черным. (Карлики среди них пока непонятны: то ли это сказочные существа, то ли реальные, хоть и экзотические шуты; во всяком случае, в подтексте здесь «Руслан и Людмила».) Восточный ряд продолжается в *болдыханах*; после белых и черных владык они — желтые. Западный ряд продолжается в *гречанках с четками*; после героев светских и ду-

ховных они совмещают в себе и то, и другое качество. Гречанки противопоставляются корсарам как женское начало мужскому и пассивное активному; в то же время они вместе смыкают западный ряд с восточным, соединяя в себе западное христианство с восточной экзотикой. До гречанок в черновике были *турчанки* и *цыганки*, но эти образы оказались менее содержательными. Западный ряд продолжается еще на одну ступень *испанцами в епанчах* — редкое слово, отсылающее к новому подтексту — «Каменному гостю». Это вводит два новых измерения: временнóе (*в епанчах* — это более позднее время, чем стальные рыцари в латах) и «междоусобное» (*в епанчах* они уже не воюют с Востоком, а бьются друг с другом на дуэлях). Ряд, промежуточный между Западом и Востоком, продолжается *жидами*, они и аналогичны *гречанкам с четками* по этой функции и противопоставлены им по вере (а корсарам по невоенности). Собственно восточный ряд не продолжается, на его месте появляются *богатыри* и *великаны* и вносят новые отношения: великаны — чистую, внеисторическую сказочность (стало быть, *карлики* тремя строками выше — тоже сказочные), а богатыри впервые вводят, в добавление к Западу и Востоку, намек на русскую тему. Наконец, *царевны пленные* могут быть жертвами и восточных султанов (и т. д.), и сказочных великанов, а *графини*, хоть и стоят с ними рядом, но уже могут принадлежать не только экзотике, а и современности (как в «Домике в Коломне») — это переход к контрастному образу, уравновешивающему весь приведенный список: к *барышням моим*. Им посвящены целых три строки, они резко выделены обращением *вы*, их портрет рисуется с постепенным приближением и укрупнением: общий облик, лицо, глаза; образ их двоится, они — и литературные героини, и воспоминания о реальной любви: Пушкин был знаменит как открыватель образа *барышни уездной*, но это было уже в годы его творческой зрелости, а слова *любимицы златой моей зари* отсылают к ранней его молодости.

Строфа XI начинается опять с чередования движений извне и вовне, но вдвое убыстренного — на пространстве не строфы, а полустрофы. *Мысли волнуются в отваге* — это *думы долгие* из строфы IX, приведенные в *лирическое волненье* строфы X. *Рифмы навстречу им бегут* — сперва, в строфе X, «из меня в меня» шла толпа внесловесных образов, теперь — рой оформляющих их созвучных слов. *Пальцы... к перу, перо к бумаге* — ответное движение вовне, движутся материальные предметы. *Стихи потекут* — за ними последует движение уже не материальное, но материализующееся. *Так...* — прямое описание творчества дополняется описанием через подобие, как в строфах V—VI, но вчетверо убыстренным — на пространстве не двух строф, а одной полустрофы. Там вещественная природа пояснялась сравнением с человеком; здесь человеческое творчество поясняется сравнением с вещественным кораблем. Переход от бездействия к действию в строфах IX—X совершался плавно, здесь совершается мгновенно, через восклицание *но чу!* (Собственно, *чу!* означает не «посмотри», а «прислушайся»: зримая картина корабля комментируется словом, относящимся к внутренне слышимому звучанию сочиняемых стихов.) Самое замечательное в этой строфе — полное отсутствие местоимения *я*: оно было в каждой из семи предшествующих строф, но здесь исчезает, материализующийся творческий мир существует уже сам собой. В начале следующей строфы о нем говорится *куда ж* ***нам*** *плыть?* — в этом *мы* соединяются и корабль творчества (и на нем герои — *плоды мечты моей*?), и поэт, и читатель.

Недоработанное и отброшенное начало строфы XII — это выбор маршрута, то есть декораций для сочиняемых стихов. Все они — экзотические и романтические: сперва — испытанные Пушкиным Кавказ и Молдавия, потом дальше на запад — нетронутые Шотландия, Нормандия (со *снегами*, т. е., вероятно, не французская область, а земля норманнов, Норвегия), Швейцария. Шотландия напоминает о Вальтер Скотте, Швейцария — о Байроне «Чайльд Гарольда», «Манфреда» и «Шильонского узника». В черновике намечались еще два противопоставления: культурный юг — дикий север (Египет, Италия, Эллада — Лапландия; в подтексте — недописанное *Кто знает край, где небо блещет...*, 1828) и древний мир — новый мир (Египет — *младая Америка*).

Самое интересное, что в этом списке предполагался и вариант *...губернии Псковской, о коей иногда...* — явная параллель к *барышням* из строфы Ха: Пушкин опять вспоминает преображения своей Музы в начале восьмой главы «Онегина», от экзотики — к русскому быту. «Осень» писалась в 1833 г., в это время возникал соблазн продолжить «Онегина» (набросок «Ты хочешь, мой наперсник строгий...» писан в те же дни); эта мысль (в соединении с воспоминаниями о болдинской осени 1830 г., когда «Онегин» дописывался), по-видимому, и была толчком для создания «Осени». Но метафора переросла свой биографический повод: образ громадного корабля не вязался с образом Псковской губернии с ее барышнями. Автобиографические намеки были вычеркнуты, и стихотворение стало не изображением конкретного творческого поиска, а картиной творчества вообще. Путь вдохновения из осенней России в большой мир намечен и оставлен воображению читателя. Этот созидаемый поэтом мир так велик, что не поддается описанию — поэтому стихотворение оставлено *отрывком* с многозначительным эпиграфом из Державина — *Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?* Эти слова любопытно переосмыслены: у Державина эта строка открывала концовку «Жизни Званской» с размышлениями об истории (а потом — о бренности всего земного и вечности поэта), у Пушкина оно раскрывается не на историю, а на географию (а потом на что? — пусть об этом задумается читатель).

Вот теперь, закончив обзор художественного мира нашего стихотворения по строфам, мы можем представить его суммарно — тематической описью, как бы предметным указателем к «Осени». Это список всех существительных «Осени», всего — 175. В скобках указывается число словоупотреблений; курсивом выделены слова из отброшенных строф. Слова группируются в 18 семантических гнезд: это, действительно, целый мир, более широкий, чем кажется при первом чтении. Как эти образы перекликаются друг с другом из разных мест стихотворения, читатель теперь сможет разобрать и сам, а затем составить такие же

списки для прилагательных и глаголов и исследовать их так же, как когда-то мы исследовали их в маленьком стихотворении «Снова тучи надо мною...»

1) бытие, мир, громада; проявленье, присутствие.
2) век, полгода, дни, день, минута; пора (2).
3) цвет, багрец, золото; шум, тишина; холод, хлад, зной; вонь.
4) природа; небеса, солнца луч, луна; раздолие, дол, грязь, пыль; влага, волны; ветра (2) дыханье, мгла; огонь, свет.
4) годовые времена; весна (2), оттепель; лето, засуха; зима (3), морозы, снег (3), лед (2) как зеркало; осень (2), октябрь.
6) *ландшафт*; леса, дубравы, сени, роща, ветви, листы; поля, отъезжие поля, *луга*; *берега*, реки, ручей; *скалы*, *снега*.
7) конь, грива, копыто; собаки, лай, медведь, житель берлоги; комары, мухи.
8) озими; мельница, пруд; дорога, бег саней (2); корабль, паруса; праздники, забавы, поминки; охота.
9) рой гостей, знакомцы, сосед; всадник, матросы, *рыцари*, *монахи*, *корсары*, *цари*, *царевны*, *графини*, *султаны*, *болдыханы*; *карлики*, *великаны*; *богатыри*; *гречанки*, *испанцы*, *жиды*.
10) под соболем, *в епанчах*; блины, вино, мороженое; печи, камелек, стекла; железо [коньков]; перо (2), бумага, *четки*.
11) семья; дитя, дева, *барышни*, Армиды, старуха; любовник, подруга.
12) организм; ноги, рука, пальцы, сердце, *плечи*, голова, *виски*, лицо, уста, очи (2), улыбка; кровь (2).
13) жизнь, заря [молодости], здоровье, сон (2), голод, желания, увяданье, смерть, могильная пропасть-зев.
14) душа (2), душевные способности, привычки.
15) ум, мысль (2), думы, воображенье, мечта, ее плоды.
16) чувства, волненье, тоска, тревоги, гнев, ропот, угрозы, отвага; любовь, *любимицы*; бедняжка.
17) честь; очарованье, краса (2).
18) поэзия, стихи, рифмы; прозаизм.

«ИТАЛЬЯНСКИЙ МОТИВ» ОДНОГО «МАНДЕЛЬШТАМОВСКОГО» СТИХОТВОРЕНИЯ ЦВЕТАЕВОЙ

История личных и «поэтических» отношений Марины Цветаевой и Осипа Мандельштама достаточно хорошо известна. Их знакомство состоялось в Коктебеле у Волошина летом 1915, после этого в 1916 они встретились в январе в Петербурге, а в феврале Мандельштам приезжает в Москву. Их отношения, встречи, прогулки по городу, которого Мандельштам до этого практически не знал, нашли отражение в поэзии обоих поэтов. Среди них стихотворение Цветаевой «Ты запрокидываешь голову». Напомним его строфы, относящиеся к прогулкам по Москве:

...Преследуемы оборванцами
И медленно пуская дым,
Торжественными чужестранцами
Проходим городом родным...

...Помедлим у реки, полощущей
Цветные бусы фонарей.
Я доведу тебя до площади,
Видавшей отроков царей...

На первый взгляд может показаться странным, что Цветаева не только петербуржца Мандельштама, но и себя осознает *чужестранкой*. Возможно, что объяснение этому следует искать не в биографическом, а в литературном подтексте стихотворения.

В мандельштамовских стихах, посвященных этим прогулкам, несколько раз возникает тема итальянских вкраплений в «московской культуре» прежде всего в связи с архитектурой кремлевских соборов:

...Успенье нежное — Флоренция в Москве.

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне — явление Авроры,
Но с русским именем и шубке меховой.

Ср. также:

...Четвертой не бывать, а Рим далече —
И никогда он Рима не любил.

40 — 6752

Впрочем, соединение России и Италии в поэзии Мандельштама этих лет появлялось и в сугубо петербургском контексте, например: ...*Камеи нет — нет римлянки, увы! Я Тинотину смуглую жалею — Девичий Рим на берегу Невы.* Можно предположить, что Цветаевой было известно и стихотворение Мандельштама о Казанском соборе, также связанное с «русско-итальянской» темой (в Петербурге Казанский собор должен был так же повторять римский, как кремлевские — флорентийские, являясь так же, как и они, своего рода итальянской архитектурной цитатой в русском городском тексте).

На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг —
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.

А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме; ну так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рощу портиков идешь;

И храма маленькое тело,
Одушевленнее стократ,
Гиганта, что скалою целой
К земле беспомощно прижат!
1914 г.

Ощущение себя *иностранцем* в *роще портиков*, сооруженной по проекту *русского в Риме* — архитектора Воронихина, могло отозваться в цветаевских строках об их московских прогулках среди соборов, построенных итальянскими зодчими: *Торжественными чужестранцами Проходим городом родным.*

Но помимо мандельштамовского стихотворения «претекстом» цветаевского, вероятно, было и стихотворение другого петербургского поэта Василия Комаровского, где также связывались Италия и Россия, Рим и Москва. Стихотворение Комаровского из цикла «Итальянские впечатления» Цветаева могла узнать от Мандельштама, если оно ей не было известно до того.

Как Цезарь жителям Алезии...
В. Брюсов

Как древле — к селам Анатолии
Слетались предки-казаки,
Так и теперь на Капитолии
Шаги кощунственно-тяжки.

Там, где идти ногами босыми,
Благославляя час и день
Затягиваюсь папиросою
И всюду выбираю тень.

Бреду ленивою походкою
И камешек кладу в карман,
Где над редчайшею находкою,
Счастливый, плакал Винкельман!

Ногами мучаясь натертыми,
Накидки подстилая край,
Сажусь, а здесь прошел с когортами
Сенат перехитривший Кай...

Минуя серые пакгаузы,
Вздохну всей полнотою фибр
И с мутною водою Яузы
Сравню миродержавный Тибр!
1913 г.

Помимо тождества ритмического рисунка — 4-ст. ямб с чередованием дактилических и мужских рифм, и объединяющего оба стихотворения мотива прохода через город иностранца, можно отметить еще реки (Тибр и Яузу) у Комаровского, корреспондирующие со строкой *помедлим у реки, полощущей*, курение — *затягиваюсь папиросою* и *и медленно пуская дым*. 4-ст. ямб с таким чередованием рифм, помимо брюсовской традиции, к которой отсылает эпиграф у Комаровского, связывался в начале 1910-х с «Незнакомкой» Блока [Гаспаров 1988].

Героиня Блока — таинственная, непохожая на других, проходит через обыденный, пошлый, чуждый ей мир. Так же чуждыми привычному окружающему миру, в первом случае — Петербурга, во втором — Москвы, оказываются идущие *сквозь рощу портиков* у Мандельштама, и *торжественные чужестранцы в родном городе* у Цветаевой. (Ощущение себя иностранцем в собственной стране имело глубокую традицию — вспомним Онегина — *москвича в гарольдовом плаще*, Сильвио из «Выстрела» — *русский с иностранным именем*, петербуржцев в «Преступлении и наказании», для которых *русские мужички страшнее иностранцев*; не говорящих по-русски посетителей салона Анны Павловны Шерер и пр.) Лирический герой Комаровского — *русский в Риме* (говоря словами Мандельштама), естественно, чувствовал себя чужим в незнакомом городе (напомним, что Комаровский не был в Италии ни разу, — это придавало в глазах читателей особое значение его «Итальянским впечатлениям»), — очевидно, что для него использование блоковского ритма было содержательно мотивированным.

Таким образом, можно предположить, среди подтекстов Цветаевского стихотворения на содержательном уровне стихи самого адресата — Мандельштама, а на содержательном и ритмическом — Блока и Комаровского.

МАРИНА ЦВЕТАЕВА:
от поэтики быта к поэтике слова

Касаясь предлагаемой темы, к сожалению, придется говорить не о конкретных произведениях, а о самых общих особенностях развития поэтики Цветаевой — о таких вещах, где трудно быть доказательным и можно лишь стараться быть убедительным. Я думаю, что ничего нового я не скажу, а лишь постараюсь четче сформулировать те впечатления, которые, вероятно, возникают у каждого, когда читаешь сочинения Цветаевой подряд, от самых ранних к самым поздним.

Начинается Цветаева стихами первых двух книг, которые ощущаются как ученические, перечитываются редко и в избранные сочинения отбираются скудно. И по изображенному в них домашнему миру, и по цветаевским беглым автокомментариям создается впечатление, что писались они в домашнем уединении, вдали от литературного быта, наедине с собой и с вечностью — Гёте, Наполеоном и т. д. Мы знаем, что это впечатление — иллюзия, что на самом деле это не так. Творчество молодой Цветаевой текло в русле московской литературной жизни 1910—1912 гг. и вполне вписывалось в картину молодой поэзии. Центром этой литературной жизни был Московский литературно-художественный кружок, а дирижером Брюсов; Цветаева там получила конкурсную премию. Кроме того, существовала редакция «Мусагета», которая тоже притягивала не всех, но некоторых молодых поэтов; Цветаеву туда ввел Эллис.

Общая литературная ситуация в передовой поэзии этого времени тоже известна. К 1910 г. завершил свой цикл развития символизм, вожди его перестали быть группой и пошли каждый своим путем; выработанная ими поэтика — очень богатый и пестрый набор образов, эмоций, стиля, стиха — осталась достоянием учеников. Именно «набор», а не «система»: системой поэтика символизма была только в творчестве каждого отдельного из ведущих поэтов, а для наследников она распалась на кучу приемов, некое стилистическое эсперанто, преимущественно из брюсовских элементов, в котором каждый должен был разбираться по-своему. Это — то, о чем Пастернак, сам принадлежавший к этому поколению и к этой среде, писал потом в юбилейной инвективе Брюсову: *И мы на перья разодрали крылья*. Задача, стоявшая перед каждым из молодых поэтов, от В. Шершеневича и Над. Львовой (которых Брюсов, как кажется, считал «первыми учениками» своей школы) до Пастернака и Цветаевой, состояла в том, чтобы связать из этих общих перьев собственные крылья (Икаровы, так сказать), выработать индивидуальную манеру, — или же остаться неразличимым в массовой эпигонской поэзии. Брюсов со своей новой кафедры в «Русской мысли» именно с этой точки зрения судил и оценивал поток новых стихов, по каждому случаю напоминая, что у них, старших, все это уже было и что для новизны и индивидуальности требуется что-то большее, а в ожидании этого неопределенного «чего-то» одинаково высокомерно-снисходительно похваливал и Анну Ахматову, и какого-нибудь Александра Булдеева. Вся эта обстановка очень интересна для исследования, хотя, к нашему стыду, молодая московская поэзия этих лет изучается гораздо меньше, чем молодая петербургская, группировавшаяся вокруг Цеха поэтов.

Чтобы найти и утвердить собственный образ, чтобы стать непохожей на других — для этого молодая Цветаева выбрала свой собственный путь и держалась его очень последовательно. Это было превращение стихов в дневник. Разумеется, это не было открытием неизведанного: символисты в один голос учили чувствовать ценность мгновения, Брюсов называл «Мгновения» зарисовочные разделы в своих сборниках, а хронологическая, до мелочей, последовательность расположения стихов была нормой для всех изданий классиков. Образцовое произведение дневникового жанра, на максимуме откровенности, было у всех перед глазами: «Дневник» Марии Башкирцевой; известно, как Цветаева поклонялась Башкирцевой и анонсировала в 1913 г. книгу о ней. Но под влиянием Башкирцевой были многие, а превратила дневник в поэзию только Цветаева: для того чтобы осуществить такое скрещение жанров так последовательно, нужна была творческая воля и человеческая смелость.

Смелость — потому что обычно в поэтический дневник шли, разумеется, не все, а лишь избранные чувства и впечатления жизни: поэтические, приподнятые над бытом. Цветаева же понесла в поэзию самый быт: детская, уроки, мещанский уют, чтение таких авторов, как Гауф или малоуважаемый Ростан, — все это по критериям 1910 г. было не предметом для поэзии, и говорить об этом стихами было вызовом. Сейчас редко вспоминают вольфовский детский журнал «Задушевное слово» для младшего и старшего возраста, образец невысокопробной массовой литературы (это в нем читала Цветаева повесть Л. Чарской «Княжна Джаваха», которой посвятила патетические стихи), — но можно прямо сказать, что стихи молодой Цветаевой по темам и эмоциям ближайшим образом напоминают стихи из этого Богом забытого журнала, только отделанные безукоризненно усвоенной брюсовской и послебрюсовской техникой. Чтобы слить такие два источника, объявить детскую комнату поэтической ценностью, для этого и нужен был самоутверждающий пафос цветаевской личности: «если я есмь я, то все, связанное со мной, значимо и важно».

Такая установка на дневник имела важные последствия. Во-первых, она обязывала к многописанию: дневник не дневник, если он не ведется день за днем. Отсюда привычка к той редкой производительности, которая осталась у Цветаевой навсегда. Для читателя это могло стать скучным, а то и произвести впечатление графоманства; но для автора это был драгоценный опыт работы над словом, после него для Цветаевой уже не было задач, которые нужно было решать в с л о в е, а только такие, которые нужно было решать с п о м о щ ь ю слова и п о т у с т о р о н у слова.

Во-вторых, она затрудняла подачу материала: в стихах, которые пишутся день за днем, одни впечатления перебивают другие, отступают на несколько дней и потом возвращаются опять, — как же их подавать, подряд, по перекличке дней, или циклами, по перекличке тем? Здесь Цветаева так и не нашла единого выхода, некоторые темы так и остались у нее вывалившимися из дневникового ряда, как «Стихи к Блоку» и «Лебединый стан»; а при некоторых стихотворениях печатались извиняющиеся перед самой собой приписки: «Перенесено сюда по внутреннему сродству» (наиболее дальний перенос — последнее стихотворение в цикле «Бессонница»). При издании «Вечернего альбома», как известно, Цветаева все-таки пошла навстречу удобству читателей и разнесла стихи по темам, по трем разделам, в зависимости от источников вдохновения: быт, душевная жизнь, читаные книги. Принят был «Вечерний альбом», как мы знаем, сдержанно-хорошо, — отмечалась, конечно, вызывающая интимность, «словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру» (Брюсов); но вызывающая позиция в это время входила в правила хорошего поэтического тона и сама по себе никого не отпугивала. Наоборот, когда через два года появился «Волшебный фонарь», то отношение к нему оказалось гораздо прохладнее — именно потому, что в нем уже не было вызывающей новизны и он воспринимался читателями как самоповторение.

На переходе от двух первых книг к «Юношеским стихам» 1913—1915 гг. установка на дневник и на поэтизацию быта не изменилась. Наоборот, она была прямо продекларирована в известном предисловии к сборнику «Из двух книг»: «Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен... Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох... Нет ничего неважного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие на ней занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?.. Все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души». Эту программу Цветаева реализует, как всегда, не боясь даже показаться смешной; вспомним в цикле «Подруга»:

Могу ли не вспоминать я
Тот запах White Rose и чая
И севрские фигурки
Над пышащим камельком...
Мы были: я — в пышном платье
Из чуть золотого фая,
Вы — в вязаной черной куртке
С крылатым воротником...

Не меняется установка на поэтизацию быта, но меняется сам поэтизируемый быт: прежний, детский быт был готово-поэтичен и заданно-уютен (хотя бы на долитературном уровне «Задушевного слова»), из него шло в поэзию все; новый, взрослый быт хрупок, окружен враждебной жизнью и грозящей смертью («улица мстит», по словам из письма 1917 г.), из него в поэзию идет только избранное: красивое, утонченное, воздушное. Так — в стихах 1913—1915 гг., с золотым фаем, генералами 1812 года, браслетами с бирюзой и т. д. Перед Цветаевой открывалась реальная опасность стать салонной поэтессой.

Перелом от 1915 к 1916 г., от «Юношеских стихов» к «Верстам», выразился в том, что в поэзию было впущено и тяжелое, темное, враждебное:

...Ночи душные, скушные...
...Просит нищий грошик
Да ребята гоняют кошку...
...Где-то в ночи
Человек тонет...

(Внешне это выразилось в том, что аморфнее, расплывчатее, непредсказуемее сделался стих Цветаевой, до сих пор очень четкий и классичный.) Задачей поэзии стало, соприкоснувшись с этим миром, поглотить его и претворить в высокое и трагичное; стихотворный дневник — хроника этого перебарывания-переваривания; соответственно меняется идеал: вместо Марии Башкирцевой — Анна Ахматова, которая сумела сделать из банальных бытовых мелочей большую поэзию. Культ Ахматовой уже сложился у Цветаевой к петербургскому выезду на исходе 1915 г. и дал знаменитый цикл в 1916 г.

Но затем, от 1916 к 1917 г., последовал новый перелом: враждебная действительность, впущенная в поэзию, надвинулась еще ближе, и под ее давлением монолит цветаевской лирики, державшийся единством авторского самоутверждения, раскалывается на несколько частей. Воинствующие отклики на современность ложатся отдельно и складываются в конце концов в «Лебединый стан». С противоположной стороны ложатся воинствующие выходы из современности в то, что Цветаева называла «Романтика». Здесь новым оказывается то, что это не откровенничающая лирика, с которой Цветаева начинала («словно заглянул через окно»), а игровая, ролевая: «я буду Жанной д'Арк, а ты Карлом Седьмым», как выразился зоркий на игру П. Антокольский. Такая лирика присутствовала у нее и раньше: по существу, это просто из трех разделов «Вечернего альбома» отпал детский, перестроился полудетский и остался книжный. Ранняя игровая лирика жила лишь на правах слабого оттенения, а теперь она выступает на первый план, перерастает малые формы и выливается в пьесы для вахтанговцев и в «Царь-девицу».

Игра — это означает вещи принципиально разнотемные и разностильные, это как бы реализация того, что ей будто бы говорил Волошин: «В тебе материал десяти поэтов и всех замечательных» — и что она потом сама напишет Иваску: «Из меня... можно бы выделить... семь поэтов, не говоря о прозаиках». Игра поэтическая и игра театральная — это вещи противоположные, поэтому Цветаева так категорически отрекалась от театра в предисловии к «Концу Казановы», и поэтому так сразу определилась взаимная неприязнь ее и Вахтангова, для ко-

торого игра была делом жизни. Противоположность была в том, что для театральной игры главное — действие, а для игры поэтической — состояние. Пьесы Цветаевой статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне. «Царь-девица» и «Молодец» — это тоже серия неподвижных сцен, серия внешних и внутренних ситуаций, каждая из которых развернута, а переходы между которыми мгновенны. Вот это — раскрытие момента — и оказалось в эти годы наиболее важным опытом для дальнейшей судьбы цветаевской поэтики.

В самом деле, зажатая между стихами «Лебединого стана» и стихами игровой романтики, как стала развиваться у Цветаевой лирика в первоначальном, простейшем смысле слова — стихи о себе и от себя, то, что было дневником? В том же направлении. День лирического дневника сжимается до момента, впечатление — до образа, мысль — до символа, и этот центральный образ начинает развертываться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться. Вот первые попавшиеся примеры из самых известных ее стихотворений начала 1920-х гг.:

Два зарева! — нет, зеркалá!
Нет, два недуга!
Два серафических жезла,
Два черных круга... —

и т. д.; все помнят эти стихи наизусть, а кто скажет, не задумываясь, какое там следует сказуемое за этой вереницей подлежащих?

...Дымят — полярных. —

самое незаметное слово в стихотворении. А дальше:

Ужасные! Пламень и мрак!
Две черные ямы... —

где будет сказуемое? В самом конце стихотворения:

Встают — два солнца, два жерла, —
Нет, два алмаза! —
Подземной бездны зеркалá:
Два смертных глаза.

Обратим внимание на эти *Нет, зеркалá! нет, два недуга!.. нет, два алмаза!* — уточнение, уточнение, уточнение, на глазах читателя как бы подыскивается наиболее адекватный образ. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого. Роман Якобсон писал, что метафора, ассоциация по сходству, является основой поэтического мышления, а метонимия, ассоциация по смежности, — основой

прозаического мышления; стихи зрелой Цветаевой становятся как бы концентратом такого поэтического мышления: цепь метафор, цепь ассоциаций по сходству, и все.

Другой пример — тоже про глаза, тоже 1921 год — первое стихотворение цикла «Отрок»:

Пустоты отроческих глаз! Провалы
В лазурь! Как ни черны — лазурь! —

и дальше: *игралища для битвы, дарохранительницы бурь*; *зеркальные, ни зыби в них, ни лона*; *лазурь, лазурь*; *книгохранилища пустот*; *провалы отроческих глаз, пролеты, душ раскаленных водопой, оазисы, чтоб всяк хлебнул и отпил* — все то же самое, все только поиск наиболее точного сравнения, и лишь под конец, после *водопоя* и *оазисов*, наступает закругление:

Пью — не напьюсь...
...Так по ночам, тревожа сон Давидов,
Захлебывался Царь Саул.

Третий пример — тоже наудачу — из 1923 г., «Наклон»:

Материнское — сквозь сон — ухо.
У меня к тебе наклон слуха,
Духа — к страждущему: жжет? да?
У меня к тебе наклон лба, —

и т. д.: *у меня к тебе наклон крови... неба... рек... век... беспамятства наклон светлый к лютне, лестницы к садам, ветви... всех звезд к земле... стяга к лаврам... крыл, жил...*

Тяга темени к изголовью
Гроба, — годы ведь уснуть тщусь!
У меня к тебе наклон уст
К роднику... —

и многоточие, обрыв на полустрочке.

Обратим внимание на эту оборванность — так обрываются многие стихотворения такого строя: этим как бы демонстрируется, что нанизывание аналогов в принципе бесконечно, настоящего выражения для невыразимого все равно не найти. Ранние стихи Цветаевой, закругленные концовками, писались с конца, начало подгонялось под конец, вспомним ее разговор с Кузминым: «Все ради <последней> строки написано. — Как всякие стихи — ради последней строки. — Которая приходит первой. — О, вы и это знаете!» Зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов, они начинаются с начала: заглавие дает центральный, мучащий поэта образ (например, «наклон»), первая строка вво-

дит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность. А если исходный образ и после этого продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение с новым, в другом направлении, набором нанизываемых ассоциативных образов, и так собираются цветаевские циклы стихов: «Деревья», «Облака», «Ручьи» и т. д. Самые запоминающиеся строки — начальные (как в народной песне: каждый помнит начало *Не белы снега...*, а многие ли помнят конец?).

Мы сказали, что для выработки этой поздней манеры Цветаевой большое значение имел опыт пьес и ролевой лирики. Теперь можно пояснить, чем именно: искусством рефрена. В том промежуточном периоде 1917—1920 гг. Цветаевой написано больше, чем когда-либо, песен в собственном смысле слова, и для пьес, и вне пьес (вплоть до самых знаменитых *...Мой милый, что тебе я сделала...* и *...во чреве / Не материнском, а морском*), и лирических стихотворений, ориентированных если не на песню, то на романс (они тоже выросли из «Юношеских стихов»: «Мне нравится, что вы больны не мной...» написано в 1915 г.). Песня у Цветаевой всегда с рефреном; а это значит: центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, а предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют и углубляют его все больше и больше. Получается топтание на одном месте, благодаря которому мысль идет не вперед, а вглубь, — то же, что и в поздних стихах с нанизыванием слов, уточняющих образ.

Перечитаем стихотворение 1921 г. «Муза» — только по вторым половинам строф:

...Идет — отрывается, —
Такая далекая!
...Рукою обветренной
Взяла — и забыла.
...Не злая, не добрая,
А так себе: дальняя.
...Рукою обветренной
Дала — и забыла.
— Храни ее, Господи,
Такую далекую!

Перед нами — готовая схема стихотворения; а к этим концовкам строф уже привычным образом, ориентируясь на конец, подбираются начала строф. Техника такого рефренного строя достигает у Цветаевой исключительной изощренности. Вспомним погребальный хор по Ипполиту в «Федре»: в каждой строфе — три четверостишия, сперва — восклицание в две строки, потом длинная фраза, в середине ее — в середине строфы! — рефрен *Кто на колеснице / Отбыл, на носилках / Едет*, и в конце ее, в конце строфы, — полурефрен, параллелизм *только что* (такой-то) — *Вот уже* (такой-то):

Скажем или скроем?
В дреме или въяве?
Лежа, а не стоя,
Лежа, а не правя,
Всею поясницей
Вскачь и каждой жилкой —
Кто на колеснице
Отбыл, на носилках
Едет, старец аще...
Пьяный или сонный?
Только что — летящий,
Вот уже — несомый.

Молния! Двуколка!
Путь, лишь робким узок!
Бич, которым щелкал,
Спицы, оси, кузов —
Где? Проспал, возница,
Воз! В щепы, в опилки!
Кто на колеснице
Отбыл, на носилках
Едет, царства стержень
Свеж — в обитель нижню.
Только что несдержный,
Вот уже недвижный, —

и т. д., пять строф. Пристрастие к рефренным построениям, начавшись в песнях и пьесах, остается у Цветаевой излюбленной основой организации стихотворения на всю жизнь — в ее собрании стихов в любом месте можно перелистнуть несколько страниц, и всегда найдется рефренный параллелизм. А теперь вообразим себе рефренное стихотворение, перевернутое наоборот: не от нащупывающих строф к центральному образу, а от центрального образа к нащупывающим уточнениям, — и мы получим стихотворение позднего цветаевского типа. Вот в этом смысле и можно сказать, что рефренный стиль был для Цветаевой школой ее поздней манеры.

В предельном своем выражении поздняя манера Цветаевой становится уже углублением не в формулу, как в рефрене, не в образ, как в «Наклоне» и подобных стихотворениях, а в слово, в звуковой и морфологический состав слова, в которых поэт силится уловить тот глубинный смысл, который наконец даст ему возможность высказать не поддающееся высказыванию. Вот стихотворение 1923 г.:

Минута: минущая: минешь!
Так мимо же, и страсть и друг!..

И далее:

Минута: мерящая! Малость
Обмеривающая...
Минута: мающая! Мнимость
Вскачь — медлящая! В прах и в хлам
Нас мелящая! *Ты, что минешь:*
Минута: милостыня псам!..

Перед нами народная этимология, поэтическая этимология, на самом деле латинское слово *минута* и русское *минуть* не имеют между собой ничего общего и восходят к разным корням, но набор созвучных слов, наросший вокруг

них, дает такую рябь смежных значений, которая делает стихотворение богаче и многозначнее. Вот стихотворение 1925 г.:

Рас — стояние: версты, мили...
Нас рас — ставили, рас — садили...

И потом:

Нас рас — клеили, рас — паяли,
В две руки раз — вели, рас — пяв…
Рас — слоили... Стена да ров.
Рас — селили нас, как орлов...

Здесь героем стихотворения становится уже не слово, не корень, а приставка, и набор пересекающихся на ней слов образует широкое смысловое поле стихотворения; первый опыт такого рода был сделан еще годом раньше в «Поэме Конца»:

— Что мы делаем? Расстаемся.
— Ничего мне не говорит
Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас — стаемся. Одна из ста?..

Почти автопародическим обнажением этого приема — проникновения сквозь созвучья неточных слов к точному — становится (совпадая с обнажением смысловой аллегории) вереница коротких строчек в конце тирады о крысах в «Крысолове»:

— Слово такое!
— Слово такое!

(Силясь выговорить:)
Не терял,
Начинал.
Интеграл.
Интервал.

Наломал.
Напинал.
Интерна-
цио...

От таких подходов рождается все более частый у поздней Цветаевой прием, когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некоторый общий мерцающий, не поддающийся точному определению смысл: то, что Ф. Степун назвал цветаевской «фонологической каменоломней».

Стихотворение 1934 г., 12 строк, 12 слов, каждое связано с каждым то более, то менее сильной звуковой — а стало быть, и смысловой — связью, и все эти связи ощутимы как единая плотная сеть:

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина —
Судьбина
Горькая.
Рябина —
Седыми
Спусками.
Рябина!
Судьбина
Русская.

А предыдущее по хронологии стихотворение кончается словами:

...Век мой — яд мой, век мой — вред мой,
Век мой — враг мой, век мой — ад.

И такие примеры — опять-таки почти на каждой цветаевской странице, и чем позже, тем чаще.

Легче всего представить своеобразие этого цветаевского отношения к слову, сопоставив ее с ее антиподом — Пастернаком. Поэзия Пастернака — ранняя, прославившая его, — это поэзия случайного, первого подвернувшегося слова; отсюда — тот стилистический хаос и то синтаксическое косноязычие, которые ошарашивали его первых читателей. Это вызывало ощущение: поэт увлечен такой силой, таким порывом, что ему некогда подыскивать слова и следить за правильностью оборотов. («Сила» — главный критерий Пастернака, когда он судит о достоинствах каких угодно стихов.) Конечно, такой порыв требовал мотивировки: в «Сестре моей — жизни» такой мотивировкой была любовная страсть, в «Темах и вариациях» — боль разрыва и бред болезни, потом достаточные мотивировки исчерпались и начались поиски новой манеры, приведшие к ереси *неслыханной простоты*. Аллитерации, подбор слов по звукам у Пастернака так же част, как у Цветаевой, но у него это как бы бессознательная ассоциация, тянущая одно слово за другим, а у нее — целенаправленное внедрение именно в это слово с помощью другого. Словесный мир Пастернака — это всесливающий первобытный вихрь, словесный мир Цветаевой — это первозданная расчлененность застывших платоновских идей, для каждой из которых найдено или будет найдено свое слово.

Поэт — издалека заводит речь. Поэта — далеко заводит речь, — писала Цветаева. Следуя логике звукового развертывания слов, Цветаева приходила по-

рой не к тому, к чему предполагала. У нее есть стихотворение 1918 г., начинающееся: *Бог — прав / Тлением трав, / Сухостью рек, / Воплем калек...* и кончающееся: *Попранным Словом, / Проклятым годом, / Пленом царевым, / Вставшим народом.* Дописав, она ужаснулась этой апологии революции и сделала приписку: «NB! Очевидно, нужно понять: Бог *все-таки* прав, прав — *вопреки*». Но стихотворения не вычеркнула из «Лебединого стана» и не исправила так, чтобы оно недвусмысленно говорило нужное, а не противоположное. Для нее это было принципом: слово — свыше, поэт (если он поэт) — лишь писец при нем; и «если есть Страшный суд слова — на нем я чиста» («Искусство при свете совести»).

Я не хочу преувеличивать и утверждать, что вся зрелая и поздняя Цветаева именно такова. Конечно нет; конечно, у нее есть и стихи, продолжающие более ранние ее манеры. Но новым и все более важным в ее зрелом и позднем творчестве, на разный лад проникающим всю словесную ткань ее поэзии и даже прозы, является, как кажется, именно то, что мы здесь попытались определить: сближение слов по звуку и вслушивание в получившийся новый смысл; выдвижение слова как образа и нанизывание ассоциаций, уточняющих и обогащающих его старый смысл; рефренное словосочетание как композиционная опора, к которой сходятся все темы всех частей стихотворения. Словом поверяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман Богом и искажен человеком. Вот это мы и позволили себе назвать «поэтикой слова» у Марины Цветаевой. Но здесь приходится остановиться: анализ этой поэтики слова был бы очень долог и труден, моя же задача здесь была лишь подвести к ней: «от поэтики быта к поэтике слова» в творчестве Цветаевой.

СЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ Б. ПАСТЕРНАКА ИЗ «СЕСТРЫ МОЕЙ — ЖИЗНИ»
(анализ и интерпретация)

Предлагаемые несколько стихотворений Б. Пастернака относятся к наиболее «темным», трудным для понимания из-за обилия тропов. Попытаемся разобрать и, по возможности, истолковать их, чтобы понять, что изображает в них автор и что он хотел этим сказать.

1

* * *

Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

Что в мае, когда поездов расписанье,
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней Святого Писанья
И черных от пыли и бурь канапе.

Что только нарвется, разлаявшись, тормоз
На мирных сельчан в захолустном вине,
С матрацев глядят, не моя ли платформа,
И солнце, садясь, соболезнует мне,

И в третий, плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей ночью,
И рушится степь со ступенек к звезде.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи.

Жизнь близка мне и любима; я чувствую ее в пролившемся весеннем дожде. Но богатые и взрослые люди ее не любят и говорят о ней колкостями. / Таков уж их образ мыслей, и они не считаются с нашим, когда мы видим, что в грозу меняется цвет и запах вблизи и вдали; / что в мае, когда едешь к любимой женщине по Камышинской железной дороге с дорожным расписаньем в руке, то волнуешься над ним больше, чем стоят того не только потемневшие вагонные скамейки, но даже Священное Писание; / что когда подъезжает поезд, скрипя тормозами, к платформе с мирными крестьянами под закатом над их захолустьем, все глядят со своих мест, не пора ли им выходить, и закатное солнце как будто сочувствует мне, что еще не пора; / третий звонок говорит об этом звуком, похожим на плеск, и плавно затихает, в окно тянет запахом ночной гари, и степь простирается вдаль от вагонных ступенек до горизонта и неба. / Люди спят, спит любимая, которую я вижу в мечте, между тем как сердце мое стучит, как вагонные дверцы на площадках качающегося поезда, бегущего по степи.

(*Косой чертой здесь и в дальнейшем отмечены границы строф.*)

2

ЗЕРКАЛО

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкою в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.
Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой; там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень.
И к заднему плану, во мрак, за калитку
В степь, в запах сонных лекарств
Струится дорожкой, в сучках и в улитках
Мерцающий жаркий кварц.
Огромный сад тормошится в зале
В трюмо — и не бьет стекла!
Казалось бы, все коллодий залил
С комода до шума в стволах.
Зеркальная все б, казалось, нáхлынь
Непотным льдом облила,
Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, —
Гипноза залить не могла.

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизнь и ломается в призме
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,
Не вырыть, как заступом клад.
Огромный сад тормошится в зале
В трюмо — и не бьет стекла.
И вот, в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не задуть.
Так после дождя проползают слизни
Глазами статуй в саду.
Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,
На цыпочках скачет чиж.
Ты можешь им выпачкать губы черникой,
Их шалостью не опоишь.
Огромный сад тормошится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет – и не бьет стекла!

Дачная комната, окно в сад, к окну повернуто зеркало. В нем отражаются, от самых близких к самым дальним предметам: чашка какао с паром над ней; тюлевая занавеска; ближний сад с дорожкой; дальний неухоженный сад с качелями / и качающимися соснами с горьким запахом смолы; забор с кустами, сквозь которые пробиваются на траву пятна томящего солнца, как отблески очков, сквозь которые читают книгу; / и за забором — степь с ее запахами, наводящими сумрачный сон. Сквозь все это бежит садовая дорожка, в сучках и улитках, блестя под солнцем.

Весь отраженный сад колышется в неподвижном стекле зеркала — как будто это фотографическая пластинка старается закрепить все видимое в неподвижности, от ближнего комода до дальних сосен; / залить и заморозить и шумы, и вкусы, и запахи; загипнотизировать его в оцепенении, — но не может. / Отраженный мир трепещет всеми частицами, и ветер, как жизненный флюид, объединяет их живое движение, их радужное преломление в срезанном крае зеркального стекла, как будто в радостных слезах.

Зеркало — как я, поэт: в нем есть душа, но она скрыта и не выдает себя напоказ: вместо этого она принимает в себя мир и сад, беспокойные, но — в ней — безопасные. / Оно гипнотически неподвижно, как статуи в саду, но раскрыто миру всеми ощущениями: оживает зрение, как будто на каменных глазах появляется блестящий след от проползших после дождя улиток; / оживает слух и слышит стекающие струйки дождя; зрение и слух скрещиваются на щебечущем и движущемся чиже; оживает вкус и чувствует вкус ягод на каменных губах, но не опьяняется им до гипнотического дурмана.

Зеркало принимает в себя мир и сад, беспокойный, суетящийся, играющий, грозящий, но в нем он безопасен.

3

ДЕВОЧКА

Из сада, с качелей, с бухты-барахты
Вбегает ветка в трюмо!
Огромная, близкая, с каплей смарагда
На кончике кисти прямой.
Сад застлан, пропал за ее беспорядком,
За бьющей в лицо кутерьмой.
Родная, громадная, с сад, а характером —
Сестра! Второе трюмо!
Но вот эту ветку вносят в рюмке
И ставят к раме трюмо.
Кто это, — гадает, — глаза мне рюмит
Тюремной людской дремой?

Зеркало повернуто к окну, раскрытому в сад с дальними качелями; из сада в окно качнулась ветка и крупно отразилась в зеркале, вплоть до блестящей капли на изумрудном листе; / она заслонила собой сад, как будто вобрала его в себя, шумит и бьется, как он, одинаковая в жизни и в отражении, как близнец. / Если же отрезать эту ветку от сада и, отдельную, поставить в кувшине перед зеркалом, то она, как в тюрьме, начинает вянуть, наворачиваются слезы и туманится взгляд и сознание.

4

ВОРОБЬЕВЫ ГОРЫ

1. Грудь под поцелуи, как под рукомойник!
2. Ведь не век, не сряду лето бьет ключом.
3. Ведь не ночь за ночью низкий рев гармоник
4. Подымаем с пыли, топчем и влечем.

5. Я слыхал про старость. Страшны прорицанья!
6. Рук к звездам не вскинет ни один бурун
7. Говорят – не веришь. На лугах лица нет,
8. У прудов нет сердца, бога нет в бору.

9. Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.
10. Это полдень мира. Где глаза твои?
11. Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень
12. Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

13. Здесь пресеклись рельсы городских трамваев.
14. Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
15. Дальше — воскресенье. Ветки отрывая,
16. Разбежится просек, по траве скользя.

17. Просевая полдень, Тройцын день, гулянье,
18. Просит роща верить: мир всегда таков.
19. Так задуман чащей, так внушен поляне,
20. Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

Воробьевы горы – пригородная местность на Юго-западе Москвы, место праздничного отдыха, преимущественно городского простонародья. По воспоминаниям Е. Виноград, Воробьевы горы были местом их постоянных прогулок с Б. Пастернаком весной 1917 г. От народных гуляний — такие образы в стихотворении, как *хриплый рев гармоник*, *гулянье*, *ситцы* женских платьев. Перед Воробьевским парком была конечная остановка трамвайной линии.

Тема стихотворения — «будем наслаждаться, пока мы молоды», одна из самых отвлеченных и традиционных в поэтике «Сестры моей — жизни».

Развертывание темы по строфам: (I) будем наслаждаться, молодость (*лето*) не вечна; (II) старость страшна, (III) поэтому будем счастливы сегодняшним днем (*это полдень мира*); (IV) Воробьевы горы — лучшее место для этого (V) и не случайно, а в лад всему мироустройству.

От начала к концу усиливается мотив божественности природного мира: (I) обезбоженный быт (не случайна двузначность прилагательного *низкий*), (II) обезбоженная природа, (III) мысли — ввысь, и там — стихия того же леса, (IV) переход из мира культуры в мир природы (не случайны двузначности: *служат сосны* — как трамвайщики или как священники? *воскресенье* — выходной день или возрождение к жизни?), (V) этот мир природы создан таким свыше (не случайны две последовательности образов от «высших» к «низшим»: *полдень*, *Троицын день*, *гулянье* и *чаща*, *поляна*, *мы*, <простонародные> *ситцы*) — то ли извне (*пролит с облаков*), то ли самопроизвольно (*задуман чащей*) и т. д.). Вертикальное движение взгляда вверх (III) и вниз (V), может быть, подсказано зрелищем с Воробьевых гор вниз, на Москву.

Стиль: большинство переносных словоупотреблений — глагольные (строки 4, 6, 9, 11, 14—20), преимущественно с олицетворениями; из существительных вспомогательными образами могут считаться только *рукомойник*, *звезды*, *бурун*, *сердце*, *бог*, *полдень мира*, *кипень*, обыгрываемые фразеологизмы — *бьет ключом* (ср. *рукомойник*), *лица нет* (ср. *нет сердца*). Лексика с приметами высокого слога: *влечем*, *прорицанья*, *звездáм* и *пресéклись* (ударение), *вскинуть*; с приметами разговорного — *рукомойник*, *где глаза твои?*, *дальше им нельзя*, *Тройцын* (вместо Троицын), может быть, *просек* (вместо «просека»).

Стих: 6-ст. хорей с женской цезурой (единственный случай у Пастернака; в «Зимней ночи» («Близнец в тучах») цезура передвижная). Этот размер имеет

два круга семантических ассоциаций. Первый — это поэзия середины и второй половины XIX в., первоначально бытовая, потом медитативная, с ощущением «простоты». Второй — «длинные размеры» К. Бальмонта и И. Северянина, с ощущением «изысканности»; сравни: И. Северянин «Пляска мая» (*Не в лесу дремучем, но и не в селе... в танцах поселяне, тут беспопья свадьба, звуки... тальянки, упоенье жизнью, зашумели липы, зацвела сирень*); «Тринадцатая» (*Знойным поцелуем груди их прожжены, И в каскады слиты ручейки их душ, радуется сердце лю́бое мое, Жизнь — от поцелуя, жизнь — до поцелуя* и в финале взгляд сверху, из *башни*, на мир). Совмещение этих несхожих ассоциаций (как и высокой лексики с разговорной) — характерная черта поэтики Пастернака.

5

МУЧКАП

Душа — душна, и даль табачного
Какого-то, как мысли, цвета.
У мельниц — вид села рыбачьего:
Седые сети и корветы.

Чего там ждут, томя картиною
Корыт, клешней и лишних крыльев,
Застлавши слез излишней тиною
Последний блеск на рыбьем рыле?

Ах, там и час скользит, как камешек
Заливом, мелью рикошета!
Увы, не тонет, нет, он там еще,
Табачного, как мысли, цвета.

Увижу нынче ли опять ее?
До поезда ведь час. Конечно!
Но этот час объят апатией
Морской, предгромовой, кромешной.

Впервые — в издании 1922. В автографе 1919 примечание: «Мучкап, как и следующая далее Ржакса, — названия станций Камышинской ветки Юго-вост. жел. дор.»; в машинописи 1921: «Мучкап — село Балашовского уезда Саратовской губернии», в действительности Тамбовской губернии [Баевский 1990, 1: 465].

Уже эти примечания показывают: стихотворение построено как загадка. В заглавие вынесено заведомо непонятное слово; текст стихотворения позволяет лишь неуверенно догадываться, что это может быть названием местности; подтверждается эта догадка только в другом стихотворении — «Попытка душу раз-

лучить» (*В **названьях** Ржакса и Мучкап*). Этимология слова *Мучкап* нерусская и ничего не говорит читателю. Поверхностные звуковые ассоциации возможны двоякие: 1) *мучка* (уменьшительное от *мука́*) — *му́ка, мучить*; 2) *Мучкап*, как например, *Нордкап* (*кап* — мыс); *Мучкап* — «мучительный мыс». Отсюда потом в «Попытка душу разлучить» — *прояснялась мысль* (из темного, *табачного*, как в нашем стихотворении цвета?) *...как пеной, в полночь, с трех сторон внезапно озаренный мыс*. Смежная *Ржакса* ассоциируется более отчетливо с *ржаной* и *ржавый* (больше с *ржавый*, потому что в нем *а* под ударением): *ржаной*, т. е. черный, грубый хлеб, *ржавый*, т. е. состарившееся, испортившееся орудие, — обе ассоциации негативные, как будто кончился срок любви.

Далее, если заглавие и текст соотносятся как загадка и подступ к разгадке (сама разгадка откладывается до другого стихотворения), то сам текст построен как парадокс — картина сухой степи уподобляется картине моря и приморья. Такое уподобление уже было в стихотворении «Степь» (*...как марина*, т. е. картина с морским видом), но там море представлялось традиционно, волнующимся, живым и животворным, а здесь нетрадиционно, застывшим и томящим. Мотивировка этого парадокса оттянута (как разгадка загадки) в самый конец стихотворения; поэтому проясняющий пересказ удобнее начать с его последней строфы, а не с первой.

Строфа IV: В первых двух строках все слова в прямых значениях (разве что *опять* скорее значит «еще раз»), они и реконструируют ситуацию: герой на железнодорожной станции напряженно ждет, придет ли героиня проститься с ним перед его отъездом. Из сомнения (*увижу ли?* — необычно передвинутое «ли» напоминает синтаксические деформации у Маяковского) и утверждения (*конечно!*) предположительно восстанавливается, что отъезду предшествовали размолвка и примирение между героями. В последних двух строках, наоборот, все слова в переносных значениях: сперва малые семантические сдвиги (*час* не как единица времени, а, метонимически, как ситуация в это время; *апатия* не как бесчувствие, а наоборот, как очень напряженная неподвижность), потом метафоры: общеязыковая *объят* и контекстуальные *морской* (т. е. большой), *предгромовой* (т. е. напряженной; ожидалось бы скорее более общее *предгрозовой*, возможна тематическая перекличка с «Болезнями земли», *кромешной* (т. е. мрачной, адской: слово *кромешный* сочетается только с тьмой, мраком и адом). Показатель тропеичности 50 %.

От этого *морской*, т. е. большой исходит вся приморская образность предыдущих строф. Дополнительная ее мотивировка — в фразеологизме «ждать у моря погоды»; в тексте 1922 г. он скрыт, но в упрощающей переработке 1956 г. выведен на поверхность в первом варианте строки 5—8: *Чего там ждут, томя картиною Тоскливой дали без исхода! Чего там с грустью беспричинною Ждут точно у моря погоды?*

Это проясняет начальную строфу.

Строфа I: Настроение мрачно, и все вокруг кажется мрачно: например, застывшие мельницы похожи на мачты у берега и шесты с сохнущими сетями на берегу.

В прямом значении — *душа, даль, мельницы, вид*; внутри сравнения — также *рыбачье село* и *сети*, всего 4—7 слов из 13; показатель тропеичности 70—45 %. *Душна* — метонимия (на человека переносится характеристика его окружения), остальные переносные слова — метафоры. Мельницы для Пастернака еще в «Поверх барьеров» были символами творческого преодоления мира, здесь они бездействуют (как сохнущие сети со следами соли), к ним приложимо слово *апатия* из финальной строфы. Следует ли представлять себе табачный цвет как светло-коричневый или темно-коричневый? Если светло-коричневый, то он подсказан степной пылью, затуманивающей даль; если темно-коричневый (кажется, что это вероятнее), то он подсказан колоритом голландской живописи (*картиною* в строке 5), где и мельницы, и корабли с мачтами были обычными пейзажными мотивами. В слове *табачный* присутствует также и оттенок дурманности или, во всяком случае, удушливости. Слово *корветы* в значении рыбацкие суда — нарочитая небрежность: корвет — парусный военный корабль.

Строфа II: От утомительного ожидания выступают слезы на глазах, туманя вид бессильных парусов (мельничных крыльев) и умирающих рыб.

В прямом значении — *ждут, томя, застлавшие слезы, блеск, рыбий, корыта* (7 слов из 15, — 55 % тропеичности). *Клешни* — видимо, синекдоха (вместо раков или крабов, забракованных и выброшенных в кучи; остальное — метафоры (*картина* — очень стертая метафора). Слово *крылья* совмещает значения метафорическое (рыбачьи паруса в картине-сравнении) и прямое (мельничные крылья в картине-реальности); может быть, в *корытах*, кроме буквального значения, тоже присутствует оттенок метафорического (вульгарное — «корабли»). *Лишних* (бесполезных при безветрии) и *излишней тиною* (напрасных *слез*) — повторение, кажущееся небрежностью, опирается на аллитерацию с клешнями. *Тина* парадоксально уподоблена слезам, потому что и та, и другие замутняют вид предмета (обычно же тина ассоциируется с грязью, а слезы с чистотой). *Последний блеск* — высыхающей на воздухе рыбьей чешуи; *рыбье рыло* — может быть, с вытянутыми губами, хватающими воздух: образ задыхающейся на берегу рыбы вписывается в общую картину мучения. Нет ли здесь вывернутого наизнанку образа пушкинской Золотой рыбки, исполнявшей желания, а теперь мертвой?

В предыдущей строфе картина рыбачьего села была дана общим планом (ближе — *седые сети*, дальше — мачты *корветов*), в этой строфе — средним планом (корыта и кучи с клешнями возле хижин) с отступлениями сперва в дальний план (*крылья*-паруса), потом в очень ближний (*рыбье рыло*), эмоционально подчеркнутый *слезами*. В окончательной переработке 1956 г. сохранен только дальний план, повторяющий картину предыдущей строфы, с раскрытием метафоры и с еще больше усиленной эмоцией: *Крылатою стоянкой парусной Застыли мельницы в селеньи, И все полно тоскою яростной Отчаянья и нетерпенья.*

Строфа III: Время движется мрачно и медленно, час ожидания никак не кончается — так камешек, пущенный по воде скользит и никак не утонет.

Что этот *час* не просто синоним времени, а реальный час, оставшийся до поезда, выяснится только в следующей строфе. Здесь второй образный парадокс: медленное течение времени уподобляется быстрому полету камешка (по единственному признаку — никак не кончается). И эта, и предыдущая строфы начинаются анафорой *там*, в картине взморья: *там ждут* (поэт переносит собственное ожидание вовне), поэтому *там час скользит* бесконечно. *Час* и *там* — единственные слова в прямом значении; *камешек, залив, рикошет, не тонет, там еще*; *скользит, мель* и *табачного, как мысли, цвета* — метафоры (85—40 % тропеичности). Ожидаемая конструкция — «...по заливу, рикошетом (отталкиваясь от воды, как) от мели»: творительный падеж перемещается с *рикошета* (в котором он обычен) на залив и мель — нечто вроде метафоры грамматических форм. После *слез* предыдущей строфы эмоциональная окраска продолжается в вступительных *Ах* и *Увы*. *Там еще* возвращает читателя к началу строфы *(там и час)*, а *табачного... цвета* к началу стихотворения; *мель* тоже напоминает своим звучанием *мельницы* из начала стихотворения.

Так кольцеобразным повтором замыкается основное трехстрофие стихотворения — условная картина рыбачьего взморья, а за ним следует финальная строфа — реальная картина предотъездного томления (композиционное строение стихотворения: 3 + 1 строфа).

Заметим, что стихотворный размер стихотворения — 4-ст. ямб с рифмовкой *дждж*; единственный памятный прототип его — блоковское «Под насыпью, во рву некошенном...», тоже мрачное и тоже железнодорожное стихотворение. Первые слова стихотворения, *Душа — душна*, задавали установку на аллитерационную связность; здесь кульминацией была II строфа с *картиною корыт и... лишних крыльев, клешнями* и *рыбьим рылом.*

Если бы порядок стихотворений в книге определялся только хронологией, то друг за другом следовали бы «Дик прием был, дик приход» (размолвка с любимой), «Мухи мучкапской чайной» (разрядка после размолвки), «Мучкап» (отъезд из Мучкапа и ожидание прощания), «Возвращение» (из поездки — в Москву), «У себя дома» (Москва) и «Попытка душу разлучить» (воспоминание о Мучкапе) вместе с другими стихами-воспоминаниями о лете.

6

ДОЖДЬ

Надпись на «Книге степи»

Она со мной. Наигрывай,
Лей, смейся, сумрак рви!
Топи, теки эпиграфом
К такой, как ты, любви!

Снуй шелкопрядом тутовым
И бейся об окно.
Окутывай, опутывай,
Еще не всклянь темно!

— Ночь в полдень, ливень, — гребень ей!
На щебне, взмок — возьми!
И — целыми деревьями
В глаза, в виски, в жасмин!
Осанна тьме египетской!
Хохочут, сшиблись, — ниц!
И вдруг пахнуло выпиской
Из тысячи больниц.

Теперь бежим сощипывать,
Как стон со ста гитар,
Омытый мглою липовой
Садовый Сен-Готард.

Стихотворение написано тем же размером, что и предыдущее — «Ты в ветре, веткой пробующем...», и может рассматриваться как его продолжение (сравни: тоже одним размером и с продолжением темы − стихотворения «Лето» и «Имелось»). Предыдущее начиналось обращением к героине *Ты*, это — констатацией *Она со мной*; в предыдущем было светлое росистое утро после ночи, в этом — грозовой дождливый мрак среди дня. Вся книга «Сестра моя — жизнь» (первоначально основная ее часть называлась «Книга степи», отсюда — подзаголовок) построена на антитезе влажности и сухости: влажность преобладает в первой половине книги, в декорациях дачи и отчасти города (счастливое начало любви), сухость — во второй половине, в декорациях степи (горькое завершение любви). «Дождь», надпись на «Книге степи» — воплощение влажности, а сама «Книга степи» — воплощение сухости: при желании можно усмотреть в этом мифологический образ дождя, оплодотворяющего (в грозу!) сухую землю.

Подзаголовок, несомненно, был приписан позже сочинения стихотворения, уже при выработке композиции книги. Появившись, он затруднил восприятие начала стихотворения. Без него слова «Она со мной...» однозначно относились бы к героине, после него в первый момент кажется, что «она» — это «Книга степи», ближайшее существительное женского рода.

Строфа I: Обращение к дождю: «Ты подобен нашей любви: бушуй радостно, как бушует она!»

Что имеется в виду дождь, ясно только из заглавия: если бы заглавия не было, его пришлось бы долго угадывать по словам, употребленным в прямом смысле: *лей*, *теки*, *топи*; *сумрак* (обстановка), *любовь* (событие) — 5 из 9 знаменательных слов (55 %). Остальные — метафорические. При этом глаголы *лей* и *топи* в обычном словоупотреблении требуют дополнений, так что нужно

усилие, чтобы понять, что они значат *лей(ся)* и *топи* (нас? весь мир?). *Сумрак рви* — скорее всего, разрывай сумрак туч. Самый неожиданный из этих глаголов — *наигрывай*, звучи беспечной музыкой (но с присутствием и контрастного, оттеняющего значения «играй вдоволь», пока не наиграешься, ср. актерский «наигрыш»): в упор после слов *она со мной* он едва ли не ощущается как «будь музыкальным сопровождением к нашей любовной игре». Дождь становится «эпиграфом» к любви, а стихотворение о дожде — эпиграфом к книге о конце этой любви.

Строфа II: Продолжение обращения к дождю: «Протягивай за окном струи, как шелковые нити, тки из них ткань, застилающую свет».

Если в предыдущей строфе дождь приветствовался как носитель света (*сумрак рви*), то здесь — как носитель темноты. Но это противоречие — кажущееся: для свидания влюбленных свет — это их душевное состояние, а темнота — желанная для них обстановка, и то и другое хорошо. В прямом значении — только *бейся об окно* и *темно* (3 слова из 9, 35 %). Дождь сравнивается с вертикальными нитями основы для тканья (метафора), которое выпрядает *снующий шелкопряд* (метонимия); получающаяся ткань окутывает мир, как кокон — шелкопряда (метафора). *Всклянь* употреблено в правильном значении — до краев (метафора), но присутствует и ложная ассоциация со стеклом (сравни: *и промой всклянь* у Асеева в «Черном принце») — парадоксальная применительно к темноте.

Строфа III: Свет исчез среди дня, ливень расчесывает тьму, как гребень — волосы, и рушится с садовых деревьев на цветы и на нас, любующихся грозой.

Наиболее вероятным кажется понимание: струи дождя — как длинные зубья гребня. Слово *гребень* многозначно, поэтому не исключено и второе понимание: ночь накатывается, как потоп (*топи*, *теки*), и ливень похож на пенный гребень волны, набегающей на каменистый песок (*щебень*) берега. Возможно и третье: грозовая темнота в предыдущей строфе ткалась, как шелковая ткань из переплетавшихся нитей основы и утка́, и большой ткацкий гребень служит, чтобы прижимать и уплотнять получающуюся на станке ткань. Слова *ливень*, *гребень и щебень* — одинаковой морфологической структуры и подсказывают друг друга; может быть, поэт первоначально пробовал рифмовать эти гребень и щебень.

Обстановка, по-видимому, дачная: влюбленные смотрят через окно, как ливень льется в саду (в *жасмин*) и бьется в окно (в *глаза*), в *виски*, может быть, значит, что их головы волнующе соприкасаются висками, а может быть, что грозовая атмосфера вызывает ощущение головной боли. Не совсем понятным остается сравнение *целыми деревьями*: может быть, дождь рушится на деревья сада перед окном и уже потом разбрызгивается на стекло и на жасмин?

Таким образом, в прямом значении употреблены только слова *ливень* и *жасмин* (под сомнением — *полдень*, в сравнении названы *деревья*; *щебень*, *виски* и *глаза* (= взгляд) — метонимии, *ночь* и *гребень* — метафоры, *взмок* — малый семантический сдвиг (обычно так говорится не про твердые, как гребень на до-

рожке, а про пористые тела). 2—3 знаменательных слова из 11 — это 20—30% прямых значений, очень малый процент; потому эта строфа и оказывается особенно трудна для понимания.

Строфа IV: Полная тьма — но она вызывает не страх, а восторг, ликование и преклонение. А за этим следует мгновенное блаженное облегчение.

Темнота усиливается от строфы к строфе: *сумрак — еще не темно — ночь в полдень — тьма египетская.* Здесь — кульминация, в следующей, заключительной, строфе будет опять всего лишь *мгла.* «Тьма египетская» — ветхозаветный образ (Исх. 10, 21), он задает сакральный смысл восклицания *осанна!* и наречия *ниц* (в несакральном смысле обычно говорится «ничком»). Подлежащим к *хохочут, сшиблись, — ниц* напрашиваются «струи» или «капли»; впрочем, *ниц* мало подходит и к тем, и к другим. Если имеются в виду капли, то, видимо, дождь уже кончается: в том неистовом ливне, который изображался до сих пор, вряд ли можно было различить отдельные капли.

Сакрально окрашенная гипербола *тьма египетская* контрастирует с бытовой, прозаичной гиперболой *выписка из тысячи больниц* (*выписка* — канцелярский прозаизм, совершенно чуждый языку поэзии). Может быть, образ *больниц* подготовлен в предыдущей строфе *висками* с головной болью (?). Несомненна перекличка со стихами 1918 г.: *Весна, я с улицы... Где воздух синь, как узелок с бельем У выписавшегося из больницы. Пахнуло* означает скорее — повеяло, образ не столько обонятельный, сколько осязательный; впрочем, имеется в виду именно запах послегрозового озона.

Из 11 слов употреблены в прямом значении только *вдруг* и *сшиблись* (?); *осанна* и *ниц* — малые семантические сдвиги, остальное — метафоры. Доля прямых значений — 20%, как и в предыдущей строфе. Любопытно, что эта строфа производит впечатление гораздо более понятной, чем предыдущая. Там были образы внешнего мира, а здесь — эмоционального; может быть, эмоции кажутся понятны и при большей расплывчатости образов.

Строфа V: Дождь кончился, пора бежать в сад, в тенистые и влажные липовые аллеи — томительно наслаждаться послегрозовой природой.

В прямом значении — *теперь, бежим, садовый* (но не *липовый*, при *мгле* это метонимия), может быть — *мгла* (в сочетании с *омытый*, т. е. обычно — «чистый», слово *мгла* ощущается оксимороном: может быть, это малый семантический сдвиг, в *мгле* подчеркивается не туманность, а влажность). Это — 4 знаменательных слова из 11 (35%). Даже причудливая метафора *Сен-Готард* разъяснена прилагательным: перед нами ослабление напряжения к концу стихотворения (такое же ослабление гиперболичности от *из тысячи больниц* к *со ста гитар*). Это первое и единственное четверостишие, которое заполнено одним связным предложением, а не разорвано восклицательными знаками на короткие фразы: количество восклицательных знаков по строфам — 2, 1, 3, 2, 0; хорошо видна кульминационная выделенность III строфы (*Ночь в полдень...*) и концовочная выделенность последней.

Всего в стихотворении, таким образом, 12 (из 40) знаменательных слов в прямом значении (30%); по строфам — 55, 35, 20, 20 и 35%. Логичность падает, а тропеичность нарастает от начальной строфы-экспозиции к кульминационным строфам про *ночь в полдень* и *тьму египетскую*, а затем наступает облегчающая концовка.

Метафора *сощипывать, как стон со ста гитар* перекликается с *наигрывай* в начальной строфе (и, может быть, с *жасмином* в серединной: срывать музыку, как срывают цветы). Но там образ музыки радостен, здесь болезнен: семантика боли — и в стоне (подкрепленном аллитерацией *со ста*), и в первоначальном значении *сощипывать* — щипать; за тем и за другим — образ напряженной струны. Однако так как «стон гитары» — образ сильно стертый, он при первом чтении ощущается слабо и остается заглушен светлыми эмоциями нестандартных образов *выписки из тысячи больниц* и *омытого садового Сен-Готарда.*

Общий смысл стихотворения, как кажется, понимается без трудностей, но мелких неясностей в нем больше, чем виделось на первый взгляд.

7

ЗВЕЗДЫ ЛЕТОМ

1. Рассказали страшное,
2. Дали точный адрес.
3. Отпирают, спрашивают,
4. Движутся, как в театре.

5. Тишина, ты — лучшее
6. Из всего, что слышал.
7. Некоторых мучает,
8. Что летают мыши.

9. Июльской ночью слободы
10. Чудно белокуры.
11. Небо в бездне поводов,
12. Чтоб набедокурить.

13. Блещут, дышат радостью,
14. Обдают сияньем,
15. На таком-то градусе
16. И меридиане.

17. Ветер розу пробует
18. Приподнять по просьбе
19. Губ, волос и обуви,
20. Подолов и прозвищ.

21. Газовые, жаркие,
22. Осыпают в гравий
23. Всё, что им нашаркали,
24. Всё, что наиграли.

Стихотворение-загадка с разгадкой в заглавии — как «Дождь». Без заглавия единственным указанием на звезды была бы строки *Блещут... на таком-то градусе и меридиане* и, более расплывчато, *Небо в бездне поводов...*; в начальной строфе *рассказали... отпирают...* однозначно воспринимались как речь о людях, а в последней, *Газовые, жаркие...* — как о фонарях.

Первоначально загадка была иной: I строфа отсутствовала, стихотворение называлось «Июль», имело эпиграф: «Чуть золотится крендель булочной И раздается детский плач. *Блок*» и начиналось: *Тишина, ты лучшее...* (пять строф: тишина, ночное небо, звезды, роза и люди, фонари (?) — т. е. звезды были лишь мимоходной темой). Потом, в первой редакции сборника, уже с I строфой и заглавием «Звезды летом», был другой эпиграф из той же «Незнакомки», «По вечерам над ресторанами. *Блок*».

Обычная композиция загадок — перечисление разрозненных признаков, по которым угадывается загаданный предмет. Аналогично и это стихотворение составлено из подчеркнуто отрывистых фраз (в начале коротких, к концу все длиннее), связи между которыми угадываются с трудом.

Строфа I: [На вопрос о будущем] звезды в своем небесном движении отворяют дверь в тайны судьбы, переспрашивают заданный вопрос и дают точный ответ. Все это — торжественно, напоказ, как в театре.

При этом звезды — одновременно и знающие, и любопытно-спрашивающие. Может быть, это подготовка последней строфы, где окажется, что звезды отдают земле только то, что сами восприняли от земли. Логическая последовательность глаголов нарушена. На первое место вынесено психологически важное *страшное*: как будто я обратился к звездам с вопросом, и они дали страшный ответ. Когда обращаешься к звездам с вопросом, то как будто стучишься в запертый дом: тебе отворяют, спрашивают, кто ты такой, и начинают с торжественными церемониями возвещать тебе ответ. Из этих двух парафразов видно, что труднее всего интерпретируется глагол *отпирают*. В прямом значении — только *страшное* и *движутся*, *2* слова из 9: 25 %, очень малый показатель, оттого и темен смысл.

О чем был вопрос и о чем страшный ответ? Действие происходит *июльской ночью* (строка 9; сравни первоначальное заглавие стихотворения — «Июль»). В середине июня 1917 г. Е. Виноград уехала по земским делам в Тамбовскую губернию и там заболела, в начале июля Пастернак ездил ее навестить [Пастернак Е. 1989: 302—303]. Естественнее всего вообразить, что стихотворение — о тревоге за нее: поэт в одиночестве гадает о любимой (если до поездки, то здорова ли она; если после, то любит ли она его). Этому, однако, противоречит то, что

стихотворение включено в цикл «Развлечения любимой» («В городе») и предполагает, что герой и героиня еще вместе. Вероятно, все же надежнее положиться на слова *июльской ночью* и считать, что поэт один, а в «Развлечения любимой» стихотворение перемещено по общности городской декорации и радостного настроения, к которому он, как мы увидим, себя принуждает.

Страшный и торжественный ответ не нравится герою, он предпочел бы его не слышать:

Строфа II: Лучше закрыть слух и не общаться с небом. Некоторым неприятны даже летучие мыши.

Возникает вопрос: почему? Потому ли что даже их легкий полет нарушает тишину; потому ли что «нетопырь залетает в дом — к беде» (Даль); потому ли что они как бы притязают быть связующим звеном между небом и землею? Они названы просто *мыши* — напоминая, что, хоть и летучие, они лишь земная тварь. Смысловая связь двух фраз настолько слаба, что заставляет искать компенсации в интонационной связи — в общей шутливой интонации. Но юмор настолько чужд поэтике «Сестры моей — жизни» и Пастернака в целом, что, по-видимому, от читателей он ускользал, и строфа вызывала насмешки: по ней сделана известная эпиграмма И. Сельвинского «Пастернака слушая...» 1928 г. В словах *слышал* и *мыши* — малые семантические сдвиги, остальные 4 знаменательных слова употреблены в прямом значении (65 %).

Строфа III: [На земле и без того хорошо.] В городе короткими (лунными?) летними ночами совсем светло. Небо [завидует такой земле и поэтому] радо вредить ей по мелочам (или: Небо тоже в хорошем настроении и радо пошалить, попугать). Другая синтаксическая двусмысленность: «у неба есть поводы, чтобы с героями случилась беда» или «чтобы герои сами пустились на шалости, на озорство». Легкое слово *бедокурить* (шалить, проказить) — эмоциональный переход от страшного в I строфе к *радости* в IV строфе.

Слободы — собственно пригороды; из дальнейшего видно, что имеется в виду место для гуляний, может быть, это Сокольники, о которых шла речь в «Свистках милиционеров» (впрочем, там подчеркивался не свет, а *милый душе твоей мрак*). На такую сцену указывали эпиграфы из «Незнакомки» при ранних редакциях.

Сдвиг конструкции *небо в бездне поводов* вместо «у неба есть бездна поводов» материализует метафору, возвращая слову *бездна* пространственное значение; за этим может ощущаться подтекст «бездна сверху и бездна снизу» (любимый мотив Мережковского, частый предмет насмешек) или, ближе, «Небо вверху, небо внизу» (у Вяч. Иванова: *Есть Млечный путь в душе и в небесах... один глагол двух книг запечатленных... есть некий Он в огнях глубин явленных; есть некий Я в глубинных чудесах*). Бездна — традиционная рифма к слову *звездный* и могла быть им подсказана. Слово *чу́дно* в языке XIX в. высоко-поэтично, в языке XX в. разговорно-фамильярно, этим оно и привлекает Пастернака. За словами *чудно белокуры* — оба подтекста, которые станут очевидны в послед-

ней строфе лермонтовского «Выхожу один я на дорогу» (*В небесах торжественно и* ***чудно***...) и *Звезды ясные, звезды прекрасные Нашептали цветам сказки чудные* Фофанова.

В прямом значении — слова *небо, июльской ночью, чудно* (4 из 9, 45 %); *свободы* можно считать малым семантическим сдвигом, остальное — метафоры, в частности олицетворительные.

Строфа IV: Звезды разделяют и усиливают земную красоту и радость.

Отвергнув астрологию и обратившись к природе непосредственным ощущением, герой освобождается от тревоги и, как всегда, обретает счастье. Слова *На таком-то градусе и меридиане* (метонимия вместо «в таком-то месте») относятся одновременно и к звездам на небосводе, и к герою на земном шаре («небо вверху, небо внизу» переосмысляется как слияние с природой): они антонимически перекликаются с *точным адресом* бедствия в строке 2. В прямом значении — *радость, сиянье, блещут* (3 слова из 7, 45 %).

Строфа V: Земля оживает, вокруг героя — людное гулянье, у женщин с нежными прозвищами — губы, как розы, и волосы, которые хотят украситься розами.

В слове *приподнять*, может быть, речь идет об уроненной розе, может быть — о розах цветников, мимо которых проходят женщины с развевающимися *подолами*. В прямом значении — *ветер, роза, приподнять* (3 слова из 10, 30 %); остальное — метафоры-олицетворения и необычное обилие синекдох (*губ, волос*... и т. д.)

Строфа VI: Шарканье подошв (гуляющих? танцующих?) и легкая музыка вокруг взлетают к звездам и оттуда возвращаются на землю, как осыпающиеся лепестки.

Опущенное подлежащее восстанавливается по заглавию и по аналогии со строфой IV *Блещут, дышат радостью*. Слово *газовые* может иметь три значения: «газообразные», о звездах; «горящие газом», о фонарях; и, наконец: «из тонкой газовой материи». Без подсказки заглавием первоочередным ощущалось бы второе, «жаркие газовые фонари» над гуляющими; а если искать опущенное подлежащее ближе, в предыдущей строфе (*губ, волос*...), то с натяжкой возможно и третье: «разгоряченные лица, окутанные газовой тканью». Однако автокомментарий самого Пастернака (письмо к переводчику А. М. Рипеллино от 17 авг. 1956) называет четвертое подлежащее, которое без этого вряд ли можно было бы угадать: «...*Газовые, жаркие* — розы в цветнике на бульваре из предшествующей строфы — *Ветер розу пробует приподнять по просьбе* и пр., т. е. *нашаркали* и *наиграли* розам (люди, гуляющие и пр.)». Видимо, так сочинялась эта строфа в первоначальном стихотворении «Июль»; но когда героями заглавия и начальной строфы стали *звезды летом*, розы в (неназванном!) цветнике отошли на второй план, и понимание читателей разошлось с пониманием автора.

Из 6 слов — ни одного в прямом значении, оттого и затруднено понимание (стилистическая кульминация, кольцевая перекличка с I строфой): *газовые* (вместо газообразные) — малый семантический сдвиг, *жаркие* (вместо яркие) — стертая метонимия, *гравий* — может быть, метонимия (вместо садовые дорожки).

Круговое движение — взлетают к звездам и от них осыпаются опять на землю — имеет за собой подтексты у Лермонтова, где в небе *звезда с звездою говорит*, а на земле от этого *кремнистый путь* (гравий!) *блестит*, и, подробнее, — у Фофанова, где *Звезды ясные, звезды прекрасные* нашептали сказки земле, а земля пересказала их ветру, а ветер мне, поэту, а я опять звездам. Пастернак меняет направление круговорота на обратное: он у него начинается не с неба, а с земли. Смыкание неба и земли напоминает пастернаковскую же «Степь», где *через дорогу за тын перейти нельзя, не топча мирозданья*, а участие звезд в земном веселье — «Определение поэзии», где *этим звездам к лицу б хохотать, ан вселенная — место глухое*, и за ним подтексты из «Облака в штанах» Маяковского (*глухо* и *с клещами звезд огромное ухо* вселенной) и той же «Незнакомки» Блока (*Горячий воздух дик и глух*); если эти подтексты с *глухотой* достаточно ощутимы, то они своеобразно оттеняют последнее слово нашего стихотворения, *наиграли*.

Отметим в стихотворении сразу две особенности интеллигентского разговорного произношения: в театре и июльской предполагают произношение «в тьатре» и «йюльской» [Гаспаров 1997, III: 573]. У раннего Пастернака они не единичны (*То был рассвет. И амфитеатром*... в «Встрече», 1922), у позднего исчезают (*Июль с грозой, июльский воздух, Подъезжают к театру* в «Июле» и «Вакханалии», 1956—1957).

ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ: ОТ ИСКУССТВА К НАУКЕ

Г. А. Шенгели был поэтом по самоощущению, переводчиком — по житейским обстоятельствам, а ученым — по призванию, потому что славу стиховедение давало ему лишь узкую и спорную, а денег — никаких, пачки ненапечатанных его стиховедческих работ в РГАЛИ такие же, если не более толстые, чем пачки ненапечатанных его стихов. Стиховедение в 1930—1940-х гг. было наукой как бы не существующей, работал он в одиночку и перекличек с другими основоположниками современного стиховедения не поддерживал.

Всякая наука была когда-то искусством: у одного химика опыт получался, а у другого вроде бы такой же опыт не получался. Физика стала наукой, когда в нее ввел подсчеты Галилей, а химия стала наукой, когда в нее ввели подсчеты Бойль и Лавуазье. Стиховедение же стало наукой, когда поэты стали задумываться о собственной работе, о том, почему такие-то строки им нравятся, а такие-то нет, стали искать в тексте объективные признаки, вызывающие эти ощущения, подсчитывать их и экспериментировать с ними. (Наивные читатели полагали, что, задумываясь над этим, поэты изменяют своему делу.) Первым русским поэтом, который сдвинул таким образом стиховедение с мертвой точки, был А. Белый, за ним пошли другие, тоже поэты: Брюсов, Бобров, Шенгели, Пяст, Квятковский, Шервинский. Как много подсчетов в «Трактате о русском стихе» 1923 г., знает каждый, кто раскрывал эту книгу. В «Технике стиха» 1960 г. их меньше, но только потому, что они остались в ее фундаменте — в неопубликованных стиховедческих рукописях Шенгели. Сам Шенгели писал в начале своей неизданной статьи о поэтическом образе (РГАЛИ Ф. 2861. Оп. 1. Ед. 68. Л. 27; в дальнейших ссылках указываются только единицы хранения этого фонда): «Я верую, что искусство, являясь одной из форм человеческой деятельности и, следовательно, представляя собой естественноисторический процесс или, вернее, звено единого естественноисторического процесса, — как все в мире, — *абсолютно закономерно.* Я верую, что его "нормы" могут быть сведены к математически-точным формулам — не потому что "так надо", а потому что "так есть"». Это — заявление программное: буквальное «кредо».

Что привлекало в стихе научный интерес Шенгели? Биографически — он сам об этом рассказывает (71, л. 4 об.): гимназистом он начал писать ямбы по правилам учебника, они получались барабанные, он заинтересовался, почему этого не получалось у Пушкина, так самостоятельно открыл искусство пропусков ударения — и т. д. Но если смотреть шире, — то причиной было то же, что и для всех других: появление в начале XX в. у модернистов множества стихов неклассической, нетрадиционной формы: «Вхожу я в темные храмы...» и т. п. Силлаботонических размеров в них не было, а все-таки они ощущались стихами: почему? Задумавшись об этом, поэтам пришлось оглянуться и на старую силлаботонику и увидеть ее по-новому.

Чем выделялся Шенгели в этом ряду молодых стихотворцев, ставших стиховедами по совместительству? Тем, что в нем сильнее всего оказалась силлабо-тоническая закваска, привычка представлять всякий стих по образцу пушкинского, силлабо-тонического. Например, он отрицал силлабическое стихосложение — хотя вырос на французской силлабике и полжизни переводил тюркскую силлабику. Он отрицал чисто-тоническое стихосложение — хотя оно половодьем лилось в стихах его современников. Для его слуха недостаточно было только счета слогов или слов, чтобы ощутить стих стихом: нужно было присутствие какого-то дополнительного организующего признака. Если система стихосложения не силлаботонична, то она должна быть силлабо-какой-нибудь-другой. И он искал этот «какой-нибудь другой» признак.

Каковы элементы звука, кроме силовой ударности? Высота, тембр, долгота. Высота — не годится, она величина переменная, зависит от интонации фразы. Тембр — может быть, и годится, но он очень сложен для анализа, приходится аппаратом измерять частоту основного звука и обертонов в ударном слоге, в предударном, предпредударном и т. д.; Шенгели занимался этим много лет, тратил сотни метров пленки, и все-таки смерть оборвала эти опыты раньше, чем на полдороге. Наконец, долгота — она годится в определяющие признаки лучше всего, устойчивые соотношения долгот, например, предударных и послеударных слогов давно были замечены русскими фонетистами. Шенгели старался продолжить их работу, сотнями кропотливых опытов вычислял долготу каждого типа слога до тысячных долей секунды (а заодно и долготу словоразделов, долготу цезур, долготу стихоразделов, ритмических и внеритмических пауз и т. д.). И он говорил: русский стих — не только ударный, он еще и долготный, он стремится к изохронности, равнодлительности, как античный квантитативный стих. Это положение он объявил в самой первой своей статье по стиху, писанной в 1915 г. в бытность харьковским студентом (ед. 65), — и остался в нем тверд до конца жизни.

Это значит: если по сравнению с силлабо-тоническим размером в стихе недостает слогов, то это восполняется или растяжением какого-нибудь слога (*Вхожу-у я в темные храмы*), или паузой длиной в слог (*Вхожу я — в темные храмы*); а если в стихе есть лишние слоги, то они произносятся скороговоркой (*Под кры/шей мед/лен-но-за-жи-га/лось окно*); а если в одном месте слогов слишком мало, а в другом слишком много, то это синкопа, сдвиг ударения (*Странные / сказанья / услышишь* — первый амфибрахий заменен дактилем). Разумеется — и Шенгели это отлично понимает, — пользуясь такими четырьмя приемами, можно любую прозу умять в любой ритм. Но это не будут стихи, потому что расположение в таком тексте пауз, скороговорок и прочего будет случайно, не мотивировано, а в стихе — по крайней мере, в хорошем стихе — всегда мотивировано смыслом.

Как выглядит такая мотивировка? В той самой первой своей статье 1915 г. Шенгели приводит пример из собственных тогдашних стихов. *Улицы лязгно бряцали. / Я шел и смотрел* (на кого?) *на Вас*: пауза отбивает сюжетно важное слово. *И Вы мне приветно мерцали / Шоколадным* (чем?) *золотом глаз*: пауза отбивает неожиданный образ. *Мне вспоминался* (-?-) *Рембрандт, / Его золотые тона*: можно было бы *золотые его (—) тона*, но это было бы хуже, слово *тона* не стоило такого подчеркивания. *Ваш голос (—) флейтного тембра / Чарующ (—) был, как луна...* и т. д. А почему паузы, а не растяжения? Можно и растяжения: *Мне вспомина-ался Рембрандт* — хорошо, передана нежная задумчивость; а вот *Шокола-адным золотом глаз* — плохо, потому что компенсируемая пауза (будто бы) слишком далека от растяжения. Это писалось в 1915 г., но почти то же самое можно прочесть и в «Технике стиха» 1960 г. под заглавием «Динамизирующее значение лейм».

Точно так же разбирается и стих Маяковского (ему посвящена большая рукопись — ед. 67, резюме ее вставлено в «Технику стиха») — тут возможностей разного прочтения одного и того же стиха еще больше и субъективных оценок «так лучше, так хуже» или ссылок «так, хорошо помню, читал сам Маяковский» тоже еще больше. Но принцип остается тот же: ценой любых усилий тонический стих Блока, Багрицкого, Суркова или Маяковского растягивается на каркасе (термин Шенгели) силлабо-тонического стиха, а если при этом его ткань где-нибудь разрывается паузой или морщинит лишними слогами, то это намеренное, мотивированное содержанием выразительное средство. Мы теперь этого уже не ощущаем, потому что привыкли и воспринимаем стих Блока и Маяковского без особых мотивировок для каждого ритмического поворота, — а для Шенгели, рыцаря силлаботоники, эти мотивировки были необходимы, иначе (писал он) свободный стих получится не свободный, а расхлябанный (65, л. 7).

Мы видим, как сквозь анализ у Шенгели прорывается оценочность: «так лучше, так хуже». Это сквозь Шенгели-стиховеда просвечивает Шенгели-стихотворец: наука еще не окончательно отпочковалась от искусства. Для ученого все стихи равны: они таковы «не потому, что так надо, а потому, что так есть», говоря словами шенгелиевского же кредо. Для поэта же отнюдь не все стихи равны. И Шенгели спешит оговориться: «Теория, если бы даже она была правильна, очевидно дает лишь минимум конструктивных требований, говоря о том, как надо подбирать слова, чтоб вышел стих. Но есть стих хороший и плохой. <...> Несомненно, есть конструктивные нормы высшего порядка, и, строго говоря, именно они имеют интерес и практическую ценность. Слагать стишки нетрудно; писать стихи, чей ритм был бы не помехой смыслу, а мощным орудием смысловой и эмоциональной выразительности (иначе незачем стихи и писать), очень трудно. И научная теория должна выяснить по крайней мере основоначала этих высших норм. До такой теории вообще еще очень далеко...» (69, л. 14).

Кто помнит хотя бы обложку «Трактата о русском стихе» Шенгели 1923 г., тот помнит на ней подзаголовок: «Часть I: органическая метрика». За этим должна была последовать часть II — «логоритмика». Органическая метрика — это метрика, вырастающая из языка как явления чисто-звукового: слова такой-то длины, с такими-то позициями ударений сочетаются так-то. Логоритмика — это ритмика, вырастающая из языка как явления смыслового: слова с таким-то собственным весом и с таким-то положением во фразе тяготеют в стихе к таким-то позициям. Собственный смысловой вес (лексика) определяет силу звука, положение во фразе (синтаксис) определяет высоту, положение в стихе (метрика) определяет долготу: мы узнаем шенгелиевский культ изохронности. Сочетание этих трех аспектов в сменяющихся словах есть не что иное, как *интонация* стиха: она и должна была стать предметом второй части «Трактата». Шенгели пишет: «Эта сторона стихотворного звучания, до сих пор крайне мало изученная, имеет существенное значение, ибо лишь надлежаще организованная интонация превращает *правильный* стих в *хороший* стих, т. е. такой, какой своим движением, своей “игрой” содействует смысловой и эмоциональной выразительности» (78, л. 48). Если органическая метрика должна была поставить на научную основу *технику* стиха, то логоритмика должна была поставить на научную основу *искусство* стиха. Это было гораздо труднее, и потому логоритмики, науки о стиховой интонации, Шенгели так и не написал. В метрике материал для статистических подсчетов и выводов из них был готов: ударения, слоги, словоразделы. В интонации эти подсчитываемые атомы стиха нужно было еще выделить и расклассифицировать — и работа Шенгели над интонацией, над тем, что делает стих из правильного хорошим, рассыпается на конкретные анализы конкретных строк.

Таких анализов много в рукописях, а еще больше было, конечно, в разговорах и лекциях: я помню, с каким восхищением вспоминал об импровизированных разборках Шенгели покойный М. П. Штокмар. Вот как комментирует Шенгели строку Пастернака *И каменщиков гнал за флигеля*: «...в ней — ниспадающее первое слово, *каменщиков*; в резком противоречии с ним стоит односложное слово *гнал*, тем выделяемое; и дальше, опять противоречием, <...> восходящее четвертое слово, за *флигеля*. Вся строка энергична, что соответствует содержанию. Но возьмем схожую ритмически строку “Неструганые стены блиндажа”; она отличается лишь тем, что среднее слово не односложно, а двухсложно, — однако она звучит менее энергично, так как второе слово дает тоже нисхождение (меньше контраст с первым); кроме того, это слово, *метрически* выделяясь на фоне длинного первого, по *смысловой* весомости не требует такою выделения — и вся строка звучит вяло, невыразительно. Но сделаем такую ее копию: “И каменные стены сокрушил”. Строка заиграла — так как слово “стены” в этом контексте приобрело смысловую нагрузку: стены сокрушить нелегко, и если это произошло, то, естественно, слово подчеркивается: “*стены* сокрушил”» (76, л. 300).

Обратим внимание на характерное для Шенгели слово *копия*: он не раз вот так сочинял стихи, точно копирующие расположение ударений и словоразделов в таких-то стихах классиков, но с другими словами и синтаксисом, сравнивал,

и не только констатировал, что копия хуже подлинника, но и в подробностях доискивался, почему. Это и был материал его работы над интонацией. Один такой пример (копия с «Горит восток зарею новой...») вошел даже в «Технику стиха» 1940 г. (в издании 1960 г. это место сокращено); там же — попытка донести до читателя хотя бы первые достижения интонационного анализа — показать, как в стихах Пушкина *Тебе — но голос музы темной / Коснется ль уха твоего...* налагаются друг на друга сетка смысловых повышений—понижений и стиховых усилений—ослаблений голоса, образуя узор, для изображения которого потребовались все типографские ухищрения (в издании 1960 г. — тоже пропущено). Для говорящих о связи формы и содержания это очень ценный и хорошо забытый материал.

Здесь, работая над логоритмикой, над интонацией, Шенгели выходит на тему «ритм и синтаксис», по которой сейчас проходит передний край современного стиховедения. Точно так же, делая следующий шаг уже не от «просто стиха» к «хорошему стиху», а от «хорошего стиха» к «хорошей поэзии», Шенгели начинает писать в 1944 г. в туркменской эвакуации очерк «Поэтический образ: теория и практика». В нем понятие демонстрируется как атомное ядро слова, представления и эмоциональные оценки — как протоны и нейтроны, входящие в его состав; рассматривается возможность организовать ряды слов не только по основному понятийному признаку, но и по дополнительным представлениям (которых при каждом слове несколько) и по эмоциональным окраскам и т. д., а также возможность подразделения стихов на предметные (с чувственными образами) и рассудочные (с отвлеченными понятиями) с подчеркиванием нужных аспектов эпитетами — на этом рукопись обрывается. Здесь Шенгели, вряд ли даже обдуманно, совпадает с Ю. Н. Тыняновым, который в книге о стихотворном языке говорил о «колеблющихся семантических признаках слова», но ни разу внятно не объяснил, что это такое.

Шенгели не был первопроходцем по природе. В изучении ритмики стиха он продолжал Белого, интонации — Эйхенбаума, образа — Тынянова. Но расплывчатые, неопределяемые выражения, которыми пользовались Эйхенбаум или Тынянов, он превращал в точные термины, подкреплял подсчетами и проверял экспериментами. Современных стиховедов бранят за то, что они разымают музыку, как труп, тогда как в стихе все едино и нераздельно в понятии интонации: слово *интонация* (никак не раскрываемое) кажется таким критикам панацеей поэтического подхода к поэзии. Шенгели напоминает нам, что интонация — это не готовая отмычка ко всем дверям эстетического наслаждения, а научная проблема, над которой еще долго предстоит ломать голову. Он умер полвека назад, но в современные научные споры включается как своевременный и умный собеседник. Сам поэт, он знает, что наука вырастает из искусства (сам положил немало трудов на такое выращивание), и нимало не хочет, чтобы сухую стройность выросшей науки вновь превращали в красивый хаос поэтической критики.

МАРИЯ ШКАПСКАЯ — ЗАБЫТАЯ ПОЭТЕССА

Как в темный улей черная пчела,
Сбираю мед отстоянной печали
1921 г.

Есть выражение, не притязающее на научность, — «женская поэзия». Каждый прилагает его по вкусу к тем стихам, которые ему нравятся — или, наоборот, не нравятся. Я не умею пользоваться такими терминами, но если бы меня спросили, я бы смог назвать только одно имя, к которому подходят эти слова. И боюсь, что большинство женщин, читательниц и писательниц, с этим не согласятся: предпочтут отмежеваться от его носительницы. Это имя — Мария Шкапская.

Мария Шкапская — забытая поэтесса. Она не была репрессирована, имя ее не было под запретом, книги ее не изымались из библиотек. Всякий, кто интересовался русской поэзией начала XX века, знает ее стихи. Но вспоминают ее неохотно. Не оттого, что ее стихи теряются в пестром многообразии русской поэзии «серебряного века» — скорее, наоборот. У нее была своя тема, и очень отчетливо выраженная. Но эта тема считалась и считается непоэтической — как будто бывают поэтические и непоэтические темы.

Когда новая русская революция пересматривала дела прежних русских революций, когда одни требовали причислить расстрелянного царя с его семейством к лику мучеников, а другие робко полагали, что это все-таки слишком, мне часто вспоминалось одно стихотворение, написанное через считанные два года после этого расстрела и посвященное одной из самых трагических жертв расправы — наследнику престола, 14-летнему Алексею Николаевичу. Это стихотворение Марии Шкапской из книги «Барабан Строгого Господина», вышедшей в 1922 г. Для отвода глаз там был цикл из двух стихотворений «Людовику XVII». Первое стихотворение было действительно об этом нецарствовавшем сыне казненного французского короля: тюрьма, лохмотья, объедки, плач и сиротство. А второе читалось так:

Народной ярости не внове
Смиряться страшною игрой.
Тебе, Семнадцатый Людовик,
Стал братом Алексей Второй.

И он принес свой выкуп древний
За горевых пожаров чад,
За то, что мерли по деревне
Мильоны каждый год ребят,

За их отцов разгул кабацкий
И за покрытый кровью шлях,
За хруст костей в могилах братских
В маньчжурских и иных полях.

За матерей сухие спины,
За ранний горький блеск седин,
За Геси Гельфман в час родин
Насильно отнятого сына,

За братьев всех своих опальных,
За все могилы без отмет,
Что Русь в синодик поминальный
Записывала триста лет,

За жаркий юг, за север гиблый
Исполнен над тобой и им,
Неукоснительно чиним,
Закон неумолимых библий.

Но помню горестно и ясно —
Я — мать, и наш закон — простой:
Мы к этой крови непричастны,
Как непричастны были — к той.

Долгие годы имя Марии Шкапской было забыто. Только после 1987 г. стали появляться редкие перепечатки ее стихов в журналах, газетах, антологиях. Но именно этого стихотворения среди них не было ни разу. Почему? У меня на это только один ответ: в наше обозленное время, когда всем хочется мстить друг другу за старые обиды, мысль и чувство этого стихотворения не пришлись по душе ни той, ни другой стороне. Одним не хотелось вспоминать о невинной крови наследника, другим — о крови, пролитой веками царской власти, которую он искупил. А Шкапская говорила: без крови нет истории, но в этой крови виноваты одинаково все. Кроме матерей. Подняться до высоты этого взгляда нам до сих пор, оказывается, трудно.

«Кровь-руда» — называлась одна из книжек Шкапской; кровь — сквозной образ ее поэзии. Для стихов, писавшихся в годы мировой и гражданской войны, это не удивительно. Но за кровью, проливаемой в войнах и революциях, она видит иное: ту кровь, в которой женщины рожают детей, передавая им неумирающую наследственность единого во веки веков человечества. Современников эти стихи шокировали. Любую эротику, казалось бы, русская поэзия уже освоила; однако дефлорация, роды, аборты оказывались ее ценителям непривычны и непонятны. «Гинекологическая поэзия», — говорили о стихах Шкапской; «Василиса Розанова» — называли поэтессу. Такие ярлыки удобно отвлекали

внимание от ее трагической темы — темы, в которой были и человечество, и Россия, и Бог.

Человечество, чтобы выжить на земле, выработало два биологических инстинкта: каждый человек стремится выжить сам и продлить свой род. Это давно уже нашло отражение в броской банальности: «любовь и голод правят миром». Шкапская напоминает: за выживание особи борется мужчина, за выживание рода — женщина. Мужское дело начинается борьбой против природы и кончается борьбой против себе подобных, женское — никогда. С плакатной ясностью она пишет об этом в поэме «Человек идет на Памир», но подспудно эта тема проходит сквозь все ее стихи: есть ночная кровь, в которой зачинаются людские поколения, и есть дневная кровь, когда люди истребляют друг друга, и ее проливают мужчины. Это не упрек, это трагедия, из которой нет выхода.

Когда люди борются за выживание, они делят мир на своих и чужих, и тогда изобретается слово О т е ч е с т в о. Для женщины оно — надуманно, ее родина — вся земля *от Чили до Бретани: служит не отчизне, а жизни тихая безмолвная мать*. Когда нет вражды между отечествами, то встает вражда внутри отечества между теми, кто по-разному судит о нем и его путях, и такая вражда еще страшнее и кровавее. О России Шкапская пишет с любовью и ужасом:

Лай собак из поникнувших хижин.
Да вороний немолкнущий крик,
И высоко взнесен и недвижен
Твой иконный неписаный лик.

Ты идешь луговиной степною.
Несносим одичалый твой взгляд,
И под жаркой твоею ступнею
Опаленные травы горят.

С непокрытым челом инокиня
Невозмогших отступных церквей.
Как на смуглых руках твоих стынет
Рудолипкая кровь сыновей.

Потрясая кандальные ковы,
В озареньи вечерних кадил.
Ты влачишь свои вдовьи покровы
Над грядами их тихих могил.

Но Христос Невечерния Славы
Пречестных твоих мук причащен,
И краев твоей ризы кровавой
Поцелуем касается Он.

И пресладце сладкого дара
Для ноздрей Его неодолим
Поминальных твоих пожаров
Терпкий запах и горький дым.

Отношения с Богом у Шкапской сложные и недоговоренные. Это к нему относятся слова, давшие заглавие одной из ее книг: *Мы танцуем под барабан Строгого Господина* (из Елены Гуро). Она принимает долю Евы — рожать в муках; но она отказывается принимать долю сыновей, которые, убивая друг друга в мужских войнах, умирают раньше матери: *если ж надо так, Боже милый, Ты до срока ее отзови*. Об этом — ее поэма «Явь»: как вешают человека, а его жена и дети на это смотрят (*И как качался, и как по ногам нагайкой, — и как вот эти смеялись, и как вот те на цыпочки подымались, и как кресты на церкви не зашатались*). «Mater dolorosa» — назывался первый сборник ее стихов; а в одном из стихотворений, оставшихся в рукописях, мелькает стих: *На кресте распятая Мадонна*. Если угодно, это центральный символ ее поэзии.

Читатель, который будет судить об этих идеях Шкапской, пусть помнит, что к ним, наперекор общим мнениям, очень серьезно относились такие противоположные друг другу люди, как Максим Горький и Павел Флоренский. Б. Филиппов, автор предисловия к лондонскому переизданию стихов Шкапской, пишет (по-видимому, со слов брата поэтессы, прошедшего Соловки), что Флоренский предпочитал Шкапскую Ахматовой и Цветаевой — «по силе и эмоциональной насыщенности — при предельной краткости». А Горький с его невнятным культом Матери писал Шкапской о ее стихах (из Германии, 7 января 1923 г.): «тут говорится о Судьбах, о “Матерях” Гёте, о той глубине, которую скорее чувствуешь, чем понимаешь. Бог — тоже из этой глубины». И потом, 24 мая 1924 г.: «Там, где правит голод, — мы имеем “цивилизацию”, там, где творит любовь, — культуру... Несправедливо, что человечеством командуют “цивилизаторы”, — отсюда именно трагическая путаница жизненных отношений. И не о “смягчающем влиянии женщины” речь веду, а о необходимости для нее понять свою роль в мире — свою владычность, культурную — и духовную, тем самым — значительность. Об этом женщины никогда еще не говорили. Мне кажется, что Вы вполне вооружены именно для того, чтобы говорить об этом. Эта тема — если Вам угодно — в самом сердце современной действительности, которая жаждет крови — Вашей крови, понимаете?»

Пожелания Горького были несвоевременны: прошел год, и Шкапская перестала писать стихи. Резко, как отрубила. Письмо Горького было откликом на поэму «Человек идет на Памир» с посвящением «Заводу Сименс-Шуккерта в Берлине». Ни Памир, ни завод в поэме не присутствуют: и то и другое — символы. Памир — это природа, которую подчиняет человек, а завод — это общество, железное и жестокое, которое нужно человеку, чтобы подчинить природу. Из двух целей, о которых пишет Горький, Шкапская выбрала не культуру, а цивилизацию, из двух побуждений откликнулась последним решением на голод, а не на любовь. Что такое голод, Шкапская знала лучше многих.

«Выросла я в большой нищете в тех петербургских трущобах, о которых часто не знают многие называющие себя петербуржцами — в районе Колтовских и Сурских, в непосредственной близости к общественной свалке городского мусора, которая для меня и для других детишек местной бедноты была источником существования... Выбраться из рядов люмпен-пролетариата гораздо труднее, чем оттуда». Может быть, краски здесь и сгущены, но так они сгустились в памяти Шкапской. Отец ее был мелкий чиновник на грошовой пенсии, душевнобольной, мать — в параличе, с 11 лет будущая поэтесса должна была зарабатывать на семью в семь человек: собирала кости и тряпки, мыла полы и окна, стирала, надписывала адреса на почте, дежурила в психбольнице, выступала статисткой по рублю за вечер, «зубами выгрызала» (по словам автобиографии) каждую полугодовую плату в училище, но училась так, что кончала гимназию на казенный счет как лучшая ученица. Потом поступила на медицинский факультет, дважды арестовывалась, по смягченному приговору («дело витмеровцев» — просветительского кружка с социал-демократическим уклоном) была с мужем выслана вместо Олонецкой губернии за границу. Первое время получала (вместе с другими высланными) стипендию от московского купца-филантропа; потом — война 1914 г., стипендия оборвалась, зарабатывала в госпиталях и эвакопунктах, летом — на виноградниках и рыбных промыслах, потом продавала киноафиши на бульварах; окончила курс в Тулузе с дипломом преподавателя словесности, год слушала лекции в Париже на факультете восточных языков (памятью об этом осталась книжка 1923 г. «Ца-ца-ца»).

Стихи она писала смолоду, прошла через увлечение и Надсоном, и Северянином, но собственный стиль стала нащупывать лишь во Франции. В литературу ее толкнули два очень непохожих писателя: старый В. Г. Короленко и сверстник И. Эренбург. Ее очерки, описывающие французскую жизнь с непривычных, непарадных сторон, стали печататься в русских газетах.

Вернувшись в 1916 г., она стала разъездным корреспондентом петроградского «Дня»: «та же скитальческая жизнь, вызванная вечным внутренним беспокойством» (автобиография). Из сурово отобранных стихов французских лет составилась книга «Вчерашнее» (потом — «Час вечерний»), предисловие к ней написала Зинаида Гиппиус. Но книга не вышла, а «День» был закрыт большевиками. Гражданская война застает Шкапскую на Украине с двумя детьми, грудным и двухлетним; за год в Новочеркасске они пережили и белый, и красный террор. В 1920 г. она возвращается в Петроград, по рукописи еще не изданных стихов ее принимают в Союз поэтов. Поэма «Явь» печатается в «Правде»; на одном из вечеров по настоянию Блока она читает стихи о Людовике XVII и Алексее II, после этого Гумилев перестал подавать ей руку.

За два года вышли четыре ее маленьких сборника: в 1921 г. — «Mater dolorosa», в 1922 г. — «Час вечерний», «Барабан Строгого Господина», «Кровь-

руда» (два из них были переизданы). Критика отнеслась к ним неприязненно, а читатели — внимательно. Она — в гуще петроградской литературной жизни, в 1923—1925 гг. квартира Шкапских на Петроградской стороне — вроде литературного клуба, куда можно прийти даже без знакомства с хозяевами; ее альбомы тех лет с записями, выписками и вырезками — драгоценность для историков. Хотя сама Мария Шкапская не искала славы. Даже громкое звучание стихов было ей всегда чуждо, и сочиняла она их — в отличие от многих поэтов — никогда не вслух, только про себя. Отсюда и ее манера писать стихи в строку, как прозу,— для передачи неторжественной, интимной, скороговорочной интонации. Но при этом запоминались они мгновенно, как запомнилось многим коротенькое ее стихотворение 1921 года:

> Петербурженке и северянке люб мне ветер с гривой седой, тот, что узкое горло Фонтанки заливает невской водой.
>
> Знаю — будут любить мои дети невский седобородый вал, оттого что был западный ветер, когда ты меня целовал.

В 1925 г. вышла последняя книжка Шкапской, «Земные ремесла», в ней — «Человек идет на Памир»; и на этом поэзии конец. Шестая книжка осталась в рукописи; из множества ненапечатанных стихов в архиве Шкапской — ни одного после 1925 г. Почему? Об одной причине мы можем лишь догадываться: в декабре 1925 г. застрелился человек, с которым она прожила много лет, он умер у нее на руках, она сама была на грани самоубийства. О другой причине пишет она сама: потому что проза нужнее голодным людям. «Стихов сейчас больше не пишу — поэт я лирический, а нашей эпохе нужны иные, более суровые ноты. И потом кажется мне, что поэт я не настоящий и в литературе такой же случайный странник, как и во всех других областях жизни», — кончается уже цитированная нами автобиография.

Шкапская уходит в очерк: туда, где нужен точный факт и трезвая мысль. Казалось, что этот жанр — последняя возможность видеть жизнь такой, какова она есть, а не такой, какой должна быть. Некоторое время ей и ее товарищам по культуре это удавалось: ее три сборника очерков — «Пятнадцать и один» (1930), «Вода и ветер» (1931), «Сама по себе» (1932) — это талантливые книги, о которых еще вспомнят. Надлом произошел потом: в 1932—1936 гг. она пишет для «Истории фабрик и заводов» книгу о петербургском заводе Лесснера (имени Карла Маркса), писать год от года все труднее, каждая собственная мысль осуждается редакцией как предосудительная литературная вольность, а потом умирает Горький, и «История» оказывается как бы совсем никому не нужной. Шкапская продолжает писать, ясно видя, как ее очерки выцветают, становятся неотличимы от чужих. Она напоминает себе в дневнике, что Советский Союз нужен миру, а ее работа — Советскому Союзу. Но хранит и не выбрасывает написавшийся в горькую минуту опасный набросок в духе Свифта о некоторой пещерной стране, плавающей в океане под засекреченными градусами:

«Дисциплина в этой стране настолько жестока, что язык фактически упразднен. Тирания находит вполне достаточным одно слово “есть!”, с помощью которого передаются самые разнообразные чувства, отношения, понятия и целые философские системы. Эта реформа языка вполне устраивает население и даже писателей как представителей художественного слова...»

Оставалось заглушать себя работой. Всю войну она — в литературной группе при Информбюро, больше ста очерков и брошюр. Но слабеет здоровье, отнимается нога, две уличные катастрофы (обе с сотрясением мозга), сердечная недостаточность, целые месяцы в больнице или в постели. Муж — инвалид после инсульта, один из сыновей после плена — в лагерях, неизвестно, жив ли: «Это, конечно, самое большое горе моей жизни, и мне очень горько, что я не умерла немного раньше». (Сын выжил, но она об этом уже не узнала.) Она торопится доделать последнюю большую книгу очерков — «подвести как-то итоги». Книга так и не вышла. В старой автобиографии она писала о своей семье: «Очень тяжелая наследственность по мужской линии в смысле душевных заболеваний, обуславливающих большое внутреннее горение в первой половине жизни и мучительную и трагическую гибель — в конце». Душевные заболевания миновали ее, но трагедия миновать не могла.

Мария Михайловна Шкапская, урожденная Андреевская, родилась в 1891 г. и умерла в 1952 г. Столетие ее рождения и 50-летие ее смерти было мало кем замечено. Первые статьи о ней стали появляться лишь за границей: мода на феминизм пробудила интерес к ее «женской поэзии». Издание ее стихов в 1996 г. — первое в России после 1925 г. Хотелось бы, чтобы оно напомнило о забытой поэтессе и соотечественникам. Женская ли это поэзия или просто поэзия, но она заслуживает памяти.

ВЕРА МЕРКУРЬЕВА: «Кассандра»

Бабушка русской поэзии[1]
Автопортрет

Полуседая и полуслепая,
Полунемая и полуглухая,
Вид — полоумной или полусонной,
Не говорит — мурлычет монотонно,
Но — улыбается, в елее тая.

Свой бубен переладив на псалмодии,
Она пешком на богомолье ходит
И Зубовскую пустынь посещает,
Но если церковь цирком называет,
То это бес ее на грех наводит.

Кто от нее ль изыдет, к ней ли внидет, —
Всех недослышит или недовидит,
Но — рада всякой одури и дури, —
Она со всеми благолепно курит
И почему-то ладан ненавидит.

Ей весело цезуры сбросить пояс,
Ей — вольного стиха по санкам полоз,
Она легко рифмует *плюс и полюс*,
Но — все ее *не, нет и без, и полу* —
Ненужная бесплодная бесполость.

1918 г.

Есть поэты известные, есть забытые, есть безвестные. Вера Александровна Меркурьева (1876—1943) была безвестной. За всю жизнь она напечатала полтора десятка стихотворений: подборку под названием «Души неживых вещей» в московском альманахе «Весенний салон поэтов» в 1918 г. (несмотря на то, что в принципе альманах состоял из перепечаток, для сорокалетней дебютантки, выделявшейся необычными интонациями, было сделано исключение) и несколько стихотворений в альманахе «Золотая зурна» во Владикавказе в 1926 г. И это — несмотря на то, что Вячеслав Иванов в рекомендательном письме «Салону поэтов» (т. е. Эренбургу и Цетлину-Амари) писал 23 февраля 1918 г.: «Я вижу во всем, что она мне сообщает, дарование необыкновенное, силу и смелость чрезвычайные...» А когда ее в 1933 г. принимали в Московский горком писателей, то рекомендателями ее были шестеро: академик М. Н. Розанов (для которого она переводила английских поэтов), твердокаменный В. Вересаев, Георгий Чулков, Осип Мандельштам, Борис Пастернак и Борис Пильняк.

[1] Стихи и письма Веры Александровны Меркурьевой печатаются по рукописям, хранящимся в ЦГАЛИ, ф. 2209 (Меркурьева), ф. 1458 (Архиппов) и др.

На фотографии она сгорбленная, морщинистая, с острыми чертами лица и грустной улыбкой. Фотография снята в 60 лет, стихотворный «автопортрет» написан в 42 года, но и в нем она такова же: трудно вообразить подобное стихотворение у любой другой поэтессы.

Даже специалистам-филологам ее имя ничего не говорит. *А может, лучшая победа / Над временем и тяготеньем — Пройти, чтоб не оставить следа, / Пройти, чтоб не оставить тени...* — написала однажды Цветаева. Именно так прошла по русской поэзии Вера Меркурьева. Эту бездольность она выбрала себе сама, смолоду отказавшись бороться за свою судьбу, — а судьба в ее веке была сурова.

Некогда подумать о себе,
О любви, никем не разделенной.
Вся-то жизнь — забота о судьбе,
О судьбе чужой, непобежденной.

Весь-то день — уборка и плита,
Да еще аптекарские склянки.
Вся-то ночь — небесная мечта,
Бред Кассандры — или самозванки?

Долго, долго не ложится тень.
Утро настает незванно рано.
Но и днем сквозь усталь, пыль и лень
Слышны ей — лесные флейты Пана.

4 мая 1916

«Кассандра», пророчица, которую никто не слушает, — было ее прозвищем со времен владикавказской юности.

Вера Александровна Меркурьева родилась во Владикавказе 23 августа (4 сентября) 1876 г. Отец ее Александр Абрамович был землемер, межевой ревизор Тифлисской судебной палаты, мать Мелания (Эмилия) Васильевна, урожденная Архиппова, — дочь крестьянки Воронежской губернии и солдата николаевских времен. Раннее детство прошло в Тифлисе, потом родители разошлись, мать поселилась во Владикавказе с пятерыми детьми.

В автобиографии 1926 г. Меркурьева пишет: «Росла в большой семье больным одиноким ребенком. Читать выучилась 4-х лет, почти самоучкой: показывали буквы, но не склады. Сейчас же ушла в книги, главным образом стихи;

в 6—7 лет читала Пушкина всего и Лермонтова, но Пушкина любила больше. Первое стихотворение написала 9-ти лет». По воспоминаниям ее подруги Евгении Рабинович: «В. А. была нервным, слабым ребенком с сильно ослабленным слухом. Прекрасные черные глаза, живые, выразительные, черные вьющиеся волосы, большая худоба, постоянно сменяющееся выражение лица, что-то напоминающее итальянку в наружности. Она умела быть заразительно веселой, насмешливой, обаятельно общительной. Но часто тосковала, впадала в уныние...»

С детства и всю жизнь Меркурьева была болезненна, служить не могла, перебивалась домашними уроками. После смерти матери она в 1917—1920 гг. пробует прижиться в Москве, становится одной из «прихожанок» (трудно иначе сказать) Вяч. Иванова в его квартире на Зубовском бульваре (*...Зубовскую пустынь посещает*), месяц живет в доме у него и у его жены. За эти три московских года написано около половины ее стихов — рукописный сборник «Тщета». Когда в 1920 году жить в изголодавшейся Москве стало совсем трудно, они с овдовевшим Вяч. Ивановым переезжают на Северный Кавказ почти одновременно. Меркурьева явно надеялась, что он там задержится, но он вскоре перебрался преподавать в Баку. Из Баку шли взволнованные письма: «...Знайте (вопреки всему, что Вы думали и думаете обо мне), что дружба с Вами — одна из значительнейших и мучительнейших страниц моей жизни. Мысль о Вас меня почти не покидает. Как бы желал я быть с Вами!..» (30 ноября 1921). «Дорогая Вера Александровна, я почти не сомневаюсь, что Вы **слышите** меня на расстоянии (так упорно и **томительно** я думаю о Вас), и тогда Вы поймете, о чем **писать** не умею...» (26 декабря 1922). Но письма становятся все реже, и еще до отъезда Иванова в Италию переписка замирает.

Преклонение Меркурьевой перед Вяч. Ивановым было бесконечно, но не безоговорочно. Его рекомендация в «Салон поэтов» и его горячие письма из Баку не были простой любезностью за любезность. Он недаром писал ей в надписи на книге (1 мая 1920): «Моей дорогой подруге Вере Александровне Меркурьевой, поэтессе, которою горжусь, собеседнице, постоянно остерегающейся быть обманутой, но сознательно мною не обманываемой, — памятуя завет: "Любите ненавидящих вас..."» Отношение к Иванову среди московской молодежи было двойственным. О чем больше всего говорил Иванов в своих беседах на Зубовском? Конечно, о вере. Но вера начинается там, где кончается знание. А Вячеслав Иванов знал в с ё — «таков был общий глас». Так веровал ли он сам? Может быть, он был не кто иной, как Великий Инквизитор? Об этом думает и пишет Вера Меркурьева в своем, может быть, самом замечательном произведении «Мечтание о Вячеславе Созвездном» (февраль 1918), в пяти его частях: «Миф о нем», «Легенда о нем», «Ложь о нем», «Правда о нем», «Сон о нем». Каждая часть — ритмическая и рифмованная проза, заканчивающаяся коротким стихотворением. Содержание — преодоление сомнений. Ни его соборности, ни индивидуальной святости Меркурьева не принимает (*церковь цирком*

называет), но все прощает за его поэзию: *За то, что он — о, зная, слишком* ***знал****, чтоб верить и любить, но зная тоже, что без знамения — конец и край нам, не уставал неволить и тревожить, о Имени послушествуя тайном, — я поклоняюсь. За то, что стон земли моей опальной он повторил, как хор венчальный; за то, что где прошел он счастья вестью, там процвела земля сухая песнью; за то, что он — как мы, утрат во власти — избрал высокий подвиг счастья, — я поклоняюсь...* и т. д.

Первая встреча Меркурьевой с Вяч. Ивановым состоялась 22 октября 1917 г.; а через три дня по Москве прокатилась неделя революционной войны. Меркурьева приняла революцию как должное (*прав державный лапоть, венцы сегодня свергший ниц...*) и долю своего поколения — тоже как должное (*На лобном месте, веку злого лихие вины искупив...*). Потом, 25 лет спустя, за год до смерти, она писала старому другу: «Вы и я верны себе, измененные, вошедшие в иную жизнь, приявшие ее как свою, верные ей — этой новой, — но мы есть мы — и в этом наша ценность для новой жизни» (Е. Архиппову, 4 апреля 1942). Но потрясение было потрясением, и, когда при обстреле Кремля был пробит купол Успенского собора (не все знают, что красной артиллерией при этом командовал футурист Василиск Гнедов, а реставрацией купола через десять лет занимался символист Модест Дурнов), она откликнулась на это сонетом — одним из самых сильных стихотворений революционного года:

Пробоина — в Успенском соборе!
Пробоина — в Московском Кремле!
Пробоина — кромешное горе —
Пробоина — в сраженной земле.
Пробоина — раздор на раздоре.
Пробоина — течь на корабле.
Пробоина — погромное море —
Пробоина — огромно во мгле.
Пробоина — брошенные домы —
Пробоина — братская могила —
Пробоина — сдвиг земной оси!
Пробоина — где мы в ней и что мы?
Пробоина — бездна поглотила.
Пробоина — нет всея Руси.

«Голодно и весело», — пишет она о своем возвращении из Москвы во Владикавказ. — «Снята с социального обеспечения как не прослужившая 8 лет при Советской власти, даю уроки английского языка и бедствую терпеливо и довольно равнодушно, но упорно и постоянно. Жизнь впрохолодь, еда впроголодь...» Голодно было всем, а весело было, потому что вокруг Меркурьевой собираются молодые поэты, мечтающие о революции в литературе: это они организовали кружок «Вертеп» и издали микроскопический альманах «Золотая зурна».

Почти все они остались дилетантами и выпали из литературы. Исключениями были двое.

Первый — это А. С. Кочетков, с которым она познакомилась еще в Москве у Иванова; с ним «знакомство мое... составляет любопытную и причудливую сказку, но здесь ей не место», — писала Меркурьева в автобиографии. Это будущий переводчик, автор романса «С любимыми не расставайтесь» и оригинальный, до сих пор по-настоящему не известный, поэт. Меркурьева еще в 1920 г. приветила его триолетом: *Что, кроме песен, дать поэту? / Что, кроме песен, даст поэт...* Он годился в сыновья, ее любовь к нему — и материнская, и женская, с женой его она тоже была очень близка, а он всю жизнь признавал себя учеником Меркурьевой: «Вы единственный человек, с которым у меня истинная душевная близость... Вас я готов слушаться всегда и во всем... И пока Вы существуете на свете, мне все-таки легче бороться с судьбой. Целую Вашу руку» (17 июля 1931).

Второй — это Е. Я. Архиппов, друг еще дореволюционных лет, владикавказский преподаватель (впоследствии награжденный орденом Ленина), поклонник Анненского, Волошина и Черубины де Габриак, автор рукописной «Книги о Вере Меркурьевой». Потом Меркурьева описывала его Анне Ахматовой так: «Серебряные волосы, юное розовое лицо, черные глаза, грустные и спрашивающие. Насмешлив, зол и нежен. Остроумен, редкий чтец. Картонажных дел мастер. Предан М. Волошину, любит Гумилева, Ахматову, ценит Маяковского. Не писатель и не спутник литературы, но сам литератор истинный, нашедший свой стиль». Стиль Архиппова – захлебывающийся, импрессионистический; *картонажным мастером* он назван за то, что свои и чужие любимые стихи он переписывал в маленькие книжечки (почерки у него были, как у князя Мышкина) и художественно их переплетал для себя и друзей: образец старой культуры, ушедшей в быт, в рукопись. Такова и его «Книга о Вере Меркурьевой» (*Пепельной царице*): «Глаза темно-янтарные, затененные, спрашивающие и хотящие, чтобы не был услышан вопрос. Улыбка — ласки и тонкой благословляющей насмешки... Ее речь — несколько растянутая, поющая, как в сказке. Ее походка — скользящая, но шаги мелкие и тревожные. В ее прикосновениях больше прохлады, чем тепла... Желая обратить внимание… касается обратной стороной ладони» и т. д. Он посылал ее стихи Черубине де Габриак, та отзывалась о них с завистью: «в ней есть то, чего так хотела я и чего нет и не будет: подлинно русское, от Китежа...» (автобиография 1927 г.). «Вертеп» он переименовал в «Винету» — сказочный город, скрывший свои богатства на морском дне. Меркурьева любила его, но не без иронии: «Вы будто в хронической обиде на меня. А за что? Могу сказать: неповинна ни деянием, ни помышлением, разве иногда словом зубастым, так это манера моя» (25 июня 1934 г.).

Евг. Архиппову посвятила Меркурьева стихотворение 1922 г. — видимо, от него шли слова, которыми начинается стихотворение. Заглавие — «Как все». Это лучшая из автохарактеристик поэтессы.

— Живи, как все! — это мило,
Но я и жила, как все:
Протянутая, шутила
На пыточном колесе.

Пройдя до одной ступеньки
Немой, как склеп, нищеты, —
Как все, я бросала деньги,
Голодная — на цветы.

Весь день на черной работе
Замаливала грехи,
Как все — в бредовой дремоте
Всю ночь вопила стихи.

Как все, любившему снилась
Тяжелым сном на беду.
За ярость дарила милость,
Как все — любовь за вражду.

Ступив своей жизни мимо,
Навстречу смертной косе —
Давно я живая мнимо
И только кажусь, как все.

Но в «Винете» было не так весело, как в «Вертепе», и скоро Меркурьева окончательно покинула Владикавказ и уехала в Москву, куда ее настойчиво звал Кочетков.

Отъезд был болезненным: «Милые! поймите же: я иду в изгнание» (16 сентября 1932 г.). За считанные месяцы до этого умерла ее сестра, с которой они жили вдвоем: порвалась последняя родственная связь с Владикавказом. В стихах на смерть сестры замечательна кульминация: «*А наша кошка?..*» Подбирать и выхаживать искалеченных кошек, щенков, птиц было постоянной заботой Меркурьевой — как, впрочем, и Кочетковых; когда с этим «зверолюбивым миром» (выражение С. В. Шервинского) столкнулась Анна Ахматова, она спросила: «У них всегда такое безобразие?»

В Москву Меркурьева приехала совсем больная, для беготни по редакциям у нее не было сил. Помогли друзья и добрые люди: Кочетков, Шервинский, М. Н. Розанов. Лежа в постели, она переводила сперва Байрона, потом Шелли. «Избранные стихотворения» Шелли (М., 1937) — единственная книга, выпущенная ею; да и то на титуле вместо «Пер. В. А. Меркурьевой» было напечатано «Пер. В. Д. Меркурьевой». Перевод получился плох: резкий угловатый стиль, к которому пришла в эту пору Меркурьева, мало подходил к нежной лирике Шелли. Он оказался на месте в переводе «Освобожденного Прометея» —

— Властитель демонов, богов и духов —
Всех, кроме одного, — во всех мирах
Кружащихся и ярких, что лишь ты
Да я бессонными очами зрим!
Взгляни на землю, где твоих рабов
За поклоненье, за мольбы и труд
Ты наградил презрением к себе,
И страхом, и бесплодностью надежд;
А мне — врагу — ты, злобой ослеплен,
Дал власть и над несчастием моим
И над твоею местию пустой.
Бессонные часы трех тысяч лет,
Когда был годом пытки каждый миг,
Скорбь, одиночество, презренье — вот
Над чем я царствую — славней, чем ты
На жалком троне, о могучий бог! —

но перевод этот не был ни закончен, ни напечатан. Заявка на перевод Браунинга (вот где был бы уместен этот стиль!) не прошла, переводить приходилось туркмен, узбеков, а также разные мелочи вроде эпиграфов. Правда, директор Гослитиздата И. К. Луппол однажды воскликнул: «Почему все только переводы? пусть сделает сборник — издаем же мы Ахматову, издадим и Меркурьеву»; но, как известно, ни Ахматова, ни Меркурьева в 1930-х годах в печати так и не появились.

Летом, начиная с 1935 года, она живет вместе с Кочетковыми в избе в Старках, под Коломной, близ летнего дома Шервинских: комната разгорожена на четыре четвертушки, в двух Кочетков с женой, в двух Меркурьева с подругой, Кочетков гонит в день по 100 строк Шиллера, она, в постели, — по 30—50 строк Шелли. «Я в первый раз близко к северной природе и могу сказать — успокоительна... Больно, что от старости, от бессилия не могу почувствовать в полной мере: проходит мимо, как тени в полусне. Кончена жизнь, кончена я как поэт, — осталась высохшая личинка» (Е. Архиппову, 17 июля 1936 г.). Это здесь, в этой избе, заходила к Меркурьевой Ахматова, и Меркурьева всерьез огорчалась, что нет ничего красного — подстелить гостье под ноги. «Это лето было осмысленно только встречами с Ахматовой... Необычайно и совершенно прекрасна она. Жизнь неполна у тех, кто не видел ее в лицо. Знаете, Евгений, ни с кем, ни к кому у меня не было такого, что к ней: полное признание, полное отречение от себя — есть только она. Встреться мы 20 лет тому назад — была бы, вероятно, дружба до гроба, а сейчас — мое преклонение и ее отклонение. Так и должно быть, несбыточного не бывает» (3 октября 1936 г.).

И все-таки, отвечая еще в 1934 году на анкету Е. Архиппова: «Кто Вам ближе: А. Ахматова или Марина?» — Меркурьева написала: «Боюсь — вторая». Чуткий читатель сам расслышит цветаевские интонации хотя бы в таких стихах

Меркурьевой, как «Пробоина» или «Как все». Волошин когда-то говорил молодой Цветаевой, что ее хватило бы на нескольких поэтов; одним из этих поэтов могла бы быть Меркурьева. Сделаем опыт по психологической арифметике: вычтем из стихов Цветаевой самое броское — ее пафос самоутверждения, представим себе, что самое программное для нее стихотворение — это то, где говорится, что *лучшая победа над временем — пройти*, не оставив следа, — и получится Вера Меркурьева.

С Цветаевой Меркурьева была отдаленно знакома еще по Москве, через Иванова или через Эренбурга. Когда в 1939 году Цветаева вернулась в Россию, одинокая и бездомная, то Меркурьева написала ей; Цветаева откликнулась (20 февраля 1940 г.): «Я Вас помню — это было в 1918 г., весной, мы с вами ранним рассветом возвращались из поздних гостей. И стихи Ваши помню — не строками, а интонацией — мне кажется, вроде заклинаний? Э[ренбур]г мне говорил, что Вы — ведьма и что он, конечно, мог бы Вас любить... Мы **все** старые — потому что мы раньше родились! — и все-таки мы, в беседе с молодыми, моложе их — какой-то неистребимой молодостью! — потому что на нашей молодости кончился старый мир, на ней — оборвался». Это первое из трех сохранившихся цветаевских писем к Меркурьевой, а в третьем (31 августа 1940 г.) Цветаева пишет: «Моя жизнь очень плохая. Моя нежизнь... Москва меня не вмещает. Мне некого винить. И себя не виню, потому что это была моя судьба. Только — чем кончится?.. Меня — все меньше и меньше... Остается только мое основное нет». Меркурьева с Кочетковыми откликаются на это самым человеческим образом: приглашают Цветаеву с сыном на лето в 1941 году к себе в Старки. В десятых числах июня они списываются, а 22-го начинается война. «Она прожила у нас в Старках перед отъездом две недели и была такая — сама не своя, что чувствовалось что-то недоброе», — писала потом Меркурьева уже из эвакуации (К. Архипповой, 23 февраля 1942 г.).

Местом эвакуации был Ташкент, ехали туда 24 дня, Меркурьева — с воспалением легких. В Ташкенте — голод, холод, теснота, темнота, нервы, ссоры, венок сонетов «На подступах к Москве», письма, каких так много было в войну, — «помогите, вы же можете что-нибудь сделать!» Последняя встреча с Ахматовой «была недолго, как всегда, накинув на голову черное кружево. Оставила, как всегда, черты невероятного, неправдоподобного. Моя ташкентская мука оправдана ею. А жить — трудно, не жить — легче... От кровати до стола еле додвигаюсь... Вообще последняя глава “Книги о Вере Меркурьевой” — лучше Вам ее не писать: сварливая, поедом едящая всех яга, сгорбленная, вся в морщинах, уродливая калека — и злая» (Е. Архиппову, 4 апреля 1942 г.). Умерла она 20 февраля 1943 года. Подруга пишет: «Похоронили ее на одном кладбище с Черубиной и, по-моему, недалеко от Черубины — тоже над городом [Черубина де Габриак, как известно, умерла в том же Ташкенте, в ссылке, в 1928 году]... Там чудесный вид на горы, целую цепь гор. Был ясный солнечный день, и горы были как на ладони».

ЛИТЕРАТУРА

Анненский 1979 — *Анненский И.* Книга отражений. М., 1979.
Артюшков 1923 — *Артюшков А.* Звук и стих. Пг., 1923.
Ахматова 1989 — *Ахматова А. А.* Десятые годы. М., 1989.
Ахматова 1990 — *Ахматова А. А.* Сочинения в 2-х тт. М., 1999.
Баевский 1990 — *Баевский В. С.* Статья и комментарии // *Б. Пастернак*. Стихотворения и поэмы: В 2 т. М., 1990.
Баринова, Земская 1978 — *Баринова Г. А., Земская Е. А. и др.* Русская разговорная речь: тексты. М., 1978.
Бейли 1993 — *Bajley J.* Three Russian lyric folk song meters. Columbus, 1993.
Белоногов, Фролов 1963 — *Белоногов Г., Фролов Г.* Эмпирические данные о распределении букв в русской письменной речи // Проблемы кибернетики. 1963. № 9.
Благой 1923 — *Благой Д. Д.* Из прошлого русской литературы // Печать и революция. 1923. № 8.
Бобров 1922 — *Бобров С. П.* Заимствования и влияния: попытка методологизации вопроса // Печать и революция. 1922. № 8.
Бобров 1965 — *Бобров С. П.* Теснота стихового ряда (опыт статистич. анализа) // Русская литература. 1965. № 3.
Брик 1927 — *Брик О. М.* Ритм и синтаксис. М., 1927.
Брик 1964 — *Брик О. М.* Ритм и синтаксис // *Bric O.* Two Essays on poetic Language. Ann Arbor, 1964.
Булаховский 1954 — *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX в. М., 1954.
Бухштаб 1935 — *Бухштаб Б. Я.* Судьба литературного наследства А. А. Фета // Литературное наследство. 1935. № 22/24.
Бухштаб 1969 — *Бухштаб Б. Я.* О структуре русского классического стиха // Труды по знаковым системам. 1969. Т. 4.
Бялик 1912 — *Бялик Х. Н.* Песни и поэмы. 2-е изд. СПб., 1912.
Викери 1968 — *Vickery W.* On the question of the syntactic structure of the Gavriiliada and Boris Godunov // American Contributions to the 6th Intern. Congress of Slavists. V. 2. The Hague, 1968.
Викери 1973 — *Викери В.* Русский 6-стопный ямб и отношение его к французскому александрийскому стиху // American Contributions to the 7th Congress of Slavists. V. 2. The Hague, 1973.
Викери 1974 — *Vichery W.* Pushkin's Andzhelo: A Problem Piece // «Mnemozina»: Studia literaria russica in honorem Vs. Setchkarev. V. 2. Munchen, 1974.
Виноградов 1941 — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
Виноградов 1950 — *Виноградов В. В.* Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка // Вопросы синтаксиса современного русского языка. М., 1950.

Винокур 1941 — *Винокур Г.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей. М., 1941.
Ворт 1978 — *Worth D.* О грамматическом компоненте славянской рифмы (на материале «Евгения Онегина» А. Пушкина) // Linguistics and Poetics: American Contributions to the 8th Intern. Congress of Slavists. V. 1. Columbus, 1978.
Ворт 1980 — *Worth D.* Grammatical Rhyme Types in *Evgenij Onegin* // Alexander Pushkin: Symposium 2. Columbus, 1980.
Гаспаров 1968 — *Гаспаров М. Л.* Тактовик в системе русского стихосложения // Вопросы языкознания. 1968. № 5.
Гаспаров 1973 — *Гаспаров М. Л.* К семантике дактилической рифмы в русском хорее // Slavic Poetics. The Hague, 1973.
Гаспаров 1974 — *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
Гаспаров 1978 — *Гаспаров М. Л.* Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978.
Гаспаров 1981 — *Гаспаров М. Л.* Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики — 1979. М., 1981.
Гаспаров 1982 — *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол 3-стопного амфибрахия // Проблемы структурной лингвистики — 1980. М.: Наука, 1982.
Гаспаров 1984 — *Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики — 1982. М, 1984.
Гаспаров 1984а — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984.
Гаспаров 1986 — *Гаспаров М. Л.* Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики — 1983. М., 1986.
Гаспаров 1988 — *Гаспаров М. Л.* Семантика метра у раннего Пастернака // ИАН СЛЯ. 1988. № 2.
Гаспаров 1989 — *Гаспаров М. Л.* Строфический ритм в русском 4-стопном ямбе и хорее // Russian Verse Theory. Columbus, 1989.
Гаспаров 1990 — *Гаспаров М. Л.* Семантический ореол пушкинского 4-стопного хорея // Пушкинские чтения. Таллинн, 1990.
Гаспаров 1991 — *Гаспаров М. Л.* Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика 1988—1990. М., 1991.
Гаспаров 1992 — *Гаспаров М. Л.* Вероятностные ассонансы // Славяноведение. 1992. № 6.
Гаспаров 1994 — *Гаспаров М. Л.* Рифма Цветаевой // Marina Tsvetaeva: One hundred years. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М., 1995.
Гаспаров 1995а — *Гаспаров М. Л.* Ритм, синтаксис и семантика: смысловые узлы в 4-ст. ямбе // Историко-литературный сборник к 60-летию Л. Г. Фризмана. Харьков, 1995.
Гаспаров 1996 — *Гаспаров М. Л.* Порядок слов «*определение—определяемое*» в стихе и прозе // Московский лингвистический журнал. 1996. № 2.
Гаспаров 1997 — *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. I—III. М., 1997.

Гаспаров 1998 — *Гаспаров М. Л.* Точные методы анализа грамматики в стихе // XII съезд славистов: славянское языкознание. Доклады российской делегации. М.: Наука, 1998.

Гаспаров 1999 — *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.

Гаспаров 2000 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. 2-е изд. М., 2000.

Гаспаров 2000а — «Ты-ты—рифмы»: рифмо-синтаксические клише у Пушкина // После юбилея. Иерусалим, 2000.

Гаспаров 2004 — *Гаспаров М Л.* «Ой-ой-рифмы» от Ломоносова до Твардовского // *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Статьи о лингвистике стиха. М., 2004.

Гаспаров, Гелюх 1978 — *Гаспаров М. Л., Гелюх Д. И.* Русский стих // Slowian'ska metryka poro'wnawcza. I. Wroclaw, 1978.

Гаспаров, Скулачева 1993 — *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // Очерки истории языка русской поэзии XX в.: грамматические категории, синтаксис текста. М., 1993.

Гаспаров, Скулачева 1999 — *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Синтаксис 4стопного полноударного ямба // Поэтика, история литературы, лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 1999.

Гаспаров, Скулачева 2001 — *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В:* Глагольная рифма и синтаксис стихотворной строки // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1.

Гаспаров, Скулачева 2002 — *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Стих как фактор семантики поэтического текста // Linguistische Poetik / Hrsg. S. Mengel, V. Vinogradova. Hamburg, 2002.

Гаспаров Б. 1992 — *Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992. (Wiener slawistischer Almanach. Sonderb. 27.)

Гершензон 1926 — *Гершензон М. О.* Статьи о Пушкине. М., 1926.

Гиршман 1982 — *Гиршман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982.

Головин 1971 — *Головин Б. Н.* Язык и стилистика. М., 1971.

Голомб 1979 — *Golomb H.* Enjambment in poetry. Tel Aviv, 1979.

Грамматика русского языка 1954 — Грамматика русского языка: В 2 т. Т. 2. Ч. 1. М., 1954.

Григорьева 1953 — *Григорьева А. Д.* К истории местоимений *сей* и *оный* в русском литературном языке начала XIX в. // Труды Ин-та языкознания АН СССР. Т. 2. М., 1953.

Григорьева 1981 — *Григорьева А. Д.* Язык лирики Пушкина 30-х гг. // *Григорьева А. Д., Иванова Н. Н.* Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. М., 1981.

Григорьева, Иванова 1969 — *Григорьева А. Д, Иванова Н. Н.* Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

Джонс 1972 — *Jones R. G.* Language and prosody of the Russian folk epic. Hague, 1972.

Дозорец 1972 — *Дозорец Ж. А.* Соотношение стихотворной строки с речевым звеном и предложением (на материале стихотворений А. С. Пушкина): Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1972.

Дозорец 1978 — *Дозорец Ж. А.* Синтаксическая структура строки и ее членение на синтагмы // Актуальные вопросы грамматики и лексики русского языка. М., 1978.

Дозорец 1996 — *Дозорец Ж. А.* Образ «тень древес» в русской лирике XIX в. // Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996.

Евгеньева 1963 — *Евгеньева А. П.* Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.; Л., 1963.

Жирмунский 1921 — *Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

Жирмунский 1923 — *Жирмунский В. М.* Рифма, ее история и теория. Пг., 1923.

Жирмунский 1925 — *Жирмунский В. М.* Введение в метрику. Л., 1925.

Жирмунский 1966 — *Жирмунский В. М.* Стих и перевод // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966.

Жирмунский 1975 — *Жирмунский В. М.* Введение в метрику // Теория стиха. Л., 1975.

Жовтис 1984 — *Жовтис А. Л.* Стих как двумерная речь // Ритм, пространство, время в художественном произведении. Алма-Ата, 1984.

Западов 1974 — *Западов В. А.* Русский стих XVIII — начала XIX в. (ритмика). Л., 1974.

Илюшин 1971 — *Илюшин А. А.* Стих «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. М., 1971.

Илюшин 1976 — *Илюшин А. А.* Эпизод Уголино в «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. М., 1976.

Кантемир 1867—1868 — *Кантемир А. Д.* Сочинения, письма и избранные переводы в 2-х т. СПб., 1867—1868.

Кантор 1991 — *Кантор Е.* В толпокрылатом воздухе картин: Искусство и архитектура в творчестве О. Э. Мандельштама // Лит. обозрение. 1991. № 1.

Кембол 1965 — *Kembal R.* Alexander Blok: a study in rhythm and metre. The Hague, 1965.

Колмогоров 1963 — *Колмогоров А. Н.* К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. 1963. № 12.

Колмогоров 1965 — *Колмогоров А. Н.* Замечания по поводу анализа ритма «Стихов о советском паспорте» Маяковского // Вопросы языкознания. 1965. № 3.

Колмогоров 1966 — *Колмогоров А. Н.* О метре пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1966. № 1.

Колмогоров 1968 — *Колмогоров А. Н.* Пример изучения метра и его метрических вариантов // Теория стиха. Л., 1968.

Колмогоров 1984 — *Колмогоров А. Н.* Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион» // Проблемы теории стиха. Л., 1984.

Колмогоров, Кондратов 1962 — *Колмогоров А. Н., Кондратов А. М.* Ритмика поэм Маяковского // Вопросы языкознания. 1962. № 3.

Колмогоров, Прохоров 1963 — *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Общая характеристика) // Вопросы языкознания. 1963. № 6.

Колмогоров, Прохоров 1964 — *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* О дольнике современной русской поэзии (Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой) // Вопросы языкознания. 1964. № 1.

Колмогоров, Прохоров 1968 — *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* К основам русской классической метрики // Содружество науки и тайны творчества. М., 1968.

Колмогоров, Прохоров 1985 — *Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики русского классического стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985.

Кошелев 2001 — *Кошелев В.* О «тургеневской» правке поэтических текстов Афанасия Фета // НЛО. 2001. № 48.

Кушнер 1994 — *Кушнер А. С.* На сумрачной звезде. СПб., 1994.

Левин 1966 — *Левин Ю. И.* О некоторых чертах содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966.

Левин 1973 — *Левин Ю. И.* Разбор одного стихотворения Мандельштама // Slavic poetics. The Hague, 1973.

Левин 1982 — *Левин Ю. И.* Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Finitis XII lustris: Сб. статей к 60-летию Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982.

Левинтон 1991 — *Левинтон Г. А.* Маргиналии к Мандельштаму // Осип Мандельштам: к 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. М., 1991.

Левинтон, Тименчик 1978 — *Левинтон Г. А. Тименчик Р. Д.* Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // Russian Literature. 1978. № 6.

Лекманов 1998 — *Лекманов О.* Книга об акмеизме. М., 1998.

Лорд 1960 — *Lord A.* The singer oftales. Cambridge, 1960.

Лотман 1988 — *Лотман М. Ю.* Русский стих: семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX в. (А. А. Фет и Н. А. Некрасов) // Slowianska metryka porownawcza.Wroclaw, 1988. Т. 3: Semantyka form wierszowych.

Лотман, Шахвердов 1979 — *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в.: материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.

Лотман, Шахвердов 1983 — *Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Материалы по стихосложению А. С. Пушкина. 1. Алфавитный метрический и строфический индекс стихотворных произведений. М., 1983.

Ляпин 1996 — *Ляпин С. Е.* О влиянии синтаксиса на ритм стиха. М., 1996.

Магомедова 1991 — *Магомедова Д. М.* О. Мандельштам и И. Дмитриев: Проблемы внутреннего и внешнего адресата стихотворения // Слово и судьба: Осип Мандельштам. М., 1991.

Майерс 1994 — *Майерс Д.* Гёте и Мандельштам: два эпизода из «Молодости Гёте» // Столетие Мандельштама: материалы симпозиума. Тенафлай, 1994.

Максимова 1997 — *Максимова Т. Ю.* (сост.) Словарь рифм А. А. Блока // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 9.

Мандельштам Н. 1987 — *Мандельштам Н. Я.* Книга третья. Париж, 1987.

Мандельштам Н. 1989 — *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М., 1989.

Мандельштам Н. 1990 — *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга. М., 1990.

Мандельштам Н. 1992 — *Мандельштам Н. Я.* Комментарий к стихам 1930—1937 гг. // *Мандельштам О.* Собр. произведений: Стихотворения / Сост. С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. М., 1992.

Мартыненко 1988 — *Мартыненко Г. Я.* Основы стилеметрии. Л., 1988.

Маяковский — *Маяковский В. В.* Полное собр. сочинений: В 13 т. М., 1955—1961.

Мец 1995 — *Мец А. Г.* Комментарий // *Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб, 1995.

Минц 1967 — *Минц З. Г., Аболдуева Д. А., Шишкина О. А.* Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967.

Нерлер 1990 — *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлер. М., 1990.

Падучева 1969 — *Падучева Е. В.* О связях глубины по Ингве со структурой дерева подчинения // Научно-техническая информация. 1969. № 6.

Панов 1990 — *Панов М. В.* История русского литературного произношения XVIII—XX вв. М., 1990.

Папаян 1972 — *Папаян Р. А.* К вопросу о соотношении стихотворных размеров и интенсивности тропов в лирике А. Блока // Блоковский сборник. Т. 2. Тарту, 1972.

Папаян 1976 — *Папаян Р. А.* Структура стиха и литературное направление // Проблемы стиховедения. Ереван, 1976.

Пастернак 1914 — *Пастернак Б. Л.* Лирика. М., 1914.

Пастернак 1985 — *Пастернак Б. Л.* Избранное: В 2 т. М., 1985.

Пастернак 1989 — *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989.

Пастернак Е. 1970 — *Пастернак Е. В.* Работа Бориса Пастернака над циклом «Начальная пора» // Русское и зарубежное языкознание. Вып. 4. Алма-Ата, 1970.

Пастернак Е. 1989 — *Пастернак Е. В.* Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989.

Пешковский 1925 — *Пешковский А. М.* Сборник статей. Л.; М., 1925.

Поспелов 1960 — *Поспелов Н. С.* Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.

Прохоров 1984 — *Прохоров А. В.* О случайной версификации (к вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи) // Проблемы теории стиха. Л., 1984.

Пумпянский 1982 — *Пумпянский Л. В.* Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: исследования и материалы. Т. X. Л., 1982.

Рейфилд 1994 — *Рейфилд Д.* Мандельштам и звезды // Столетие Мандельштама: материалы симпозиума. Тенафлай, 1994.

Ройтерштейн 1974 — *Ройтерштейн М.* «Музыкальные» структуры в поэзии Блока // О музыке: проблемы анализа. М., 1974.

Ронен 1977 — *Ronen O.* A beam upon the axe // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1.

Ронен 1983 — *Ronen O.* An Approagh to Mandelstam. Jerusalem, 1983.

Ронен 1992 — *Ronen O.* Осип Мандельштам // *Мандельштам О.* Собр. произведений: Стихотворения / Сост. С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. М., 1992.

Русское стихосложение 1979 — Русское стихосложение XIX в.: материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979.
Русская грамматика 1980 — Русская грамматика: В 2 т. Т. 2. М., 1980.
Самойлов 1982 — *Самойлов Д. С.* Книга о русской рифме. 2-е изд. М., 1982.
Сегал 1998 — *Сегал Д.* Осип Мандельштам: история и поэтика // Slavica Hierosolymitana. 1998. Vol. 8—9.
Семенко 1986 — *Семенко И.* Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций к окончательному тексту. Roma, 1986.
Славянская метрика 1988 — Slowianska metryka porownawcza. III: Semantyka form wierszowych. Wroclaw, 1988.
Смит 2002 — *Смит Дж.* Взгляд извне. М., 2002.
Тарановский 1953 — *Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
Тарановский 1956 — *Тарановски К.* Руски четворостопни jамб у првимдвема децениjама XX века // Jужнословенски филолог. 1955/1956. № 21.
Тарановский 1962 — *Тарановский К. Ф.* Стихосложение Осипа Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1962. № 5.
Тарановский 1966 — *Тарановский К. Ф.* Четырехстопный ямб Андрея Белого // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1966. № 10.
Тарановский 1976 — *Taranovsky K.* Essays on Mandelstam. Cambridge; London, 1976.
Тарановский 2000 — *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000.
Тарановский, Прохоров 1982 — *Тарановский К. Ф., Прохоров А. В.* К характеристике русского четырехстопного ямба XVIII в.: Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков // Russian Literature. 1982. Vol. XII.
Тарлинская 1976 — *Tarlinskaja M.* English verse: theory and history. The Hague, Paris, 1976.
Тарлинская 1989 — *Tarlinskaja M.* Meter and meaning: Semantic associations of the English verse form // Style. 1989. № 23.
Тарлинская 1993 — *Tarlinskaja M.* Strict stress-meter in English poetry compared with German and Russian. Calgary, 1993.
Тарлинская, Оганесова 1985 — *Tarlinskaja M., Oganesova N.* Meter and meaning: The semantic function of the verse form // In memory of Roman Jakobson. Columbia, 1985.
Тарлинская, Оганесова 1986 — *Tarlinskaja M., Oganesova N.* The semantic halo of verse form in English romantic lyrical poems (iambic and trochaic terameter) // American Journal of semiotics. 1986. № 4.
Томашевский 1923 — *Томашевский Б. В.* Русское стихосложение. Пг., 1923.
Томашевский 1925 — *Томашевский Б. В.* Теория литературы. М., 1925.
Томашевский 1929 — *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929.
Томашевский 1959 — *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.; Л., 1959.
Трубецкой 1963 – *Trubetzkoy N. S.* Three philological studies. Ann Arbor, 1963.
Тынянов 1965 — *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.
Фарыно 1984 — *Фарыно Е.* «Сеновал» Мандельштама // Text, Simbol, Weltmodell. München, 1984.

Фрейдин 1991 — *Фрейдин Ю. Л.* «Остаток книг»: Библиотека О. Э. Мандельштама // Слово и судьба: Осип Мандельштам. М., 1991.
Хан 1977 — *Хан А.* Заметки о семантике контекстных перекличек // Dissert. Slavicae — Slavistische Mitt. Szeged, 1977. Vol. 12.
Харджиев 1973 — *Мандельштам О.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. Н. И. Харджиева. Л., 1973.
Ходасевич 1924 — *Ходасевич В.* Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924.
Хэррис 1988 — *Harris J. G.* Osip Mandtlstam. Boston, 1988.
Цивьян 1967 — *Цивьян Т. В.* Материалы к поэтике Анны Ахматовой. Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967.
Шапир 2000 — *Шапир М. И.* Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. М., 2000.
Шемшурин 1913 — *Шемшурин А. А.* Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.
Шенгели 1923 — *Шенгели Г. А.* Трактат о русском стихе. Ч. 1. 2-е изд. М.; Пг., 1923.
Шенгели 1940 — *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1940.
Шенгели 1960 — *Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1960.
Шоу 1974 — *Shaw J. T.* Pushkin's Rhymes: A Dictionary. Madison, 1974.
Шоу 1975 — *Shaw J. T.* Batjushkov: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry. Madison, 1975.
Шоу 1978 — *Shaw J. T.* Vertical Enrichment in Pushkin's Rhymed Poetry // Linguistics and Poetics: American Contributions to the 8th International Congress of Slavists. Columbus, 1978. V. I.
Шоу 1984 — *Shaw J. T.* Pushkin: A Concordance to the Poetry. Columbus, 1984.
Шоу 1985 — *Show J. T.* Pushkin: A Concordance to the Poetry. V. 1—2. Columbus, 1985.
Шоу 1989 — *Shaw J. T.* Horizontal Enrichment and Rhyme Theory: The Poetry of Batiushkov, Pushkin and Baratynskii // Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA / Ed. by B. R. Scherr, D. S. Worth. Columbus, 1989.
Шоу 1989а — *Shaw J. T.* Post-tonic *a-o* Contrast in Pushkin's Rhyme Pairs // Russian Language Journal. 1989. V. 43. № 144.
Шоу 1993 — *Shaw J. T.* Pushkin's Poetry of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, 1993.
Шоу 1993а — *Shaw J. T.* Parts of Speech in Pushkin's Rhyme-words and Unrhymed Endwords // SEEJ. 1993. V. 37.
Щерба 1957 — *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
Штемпель 1992 — *Штемпель Н. Е.* Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. М., 1992.
Эйхенбаум 1969 — *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969.
Якобсон 1960 — *Jakobson R.* Linguistics and poetics // Style in language. Cambridge (Mass.), 1960.
Якобсон 1979 — *Якобсон Р.* К лингвистическому анализу русской рифмы // *Jakobson R.* Selected Writings. V. 5. The Hague, 1979.
Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
Янакиев 1960 — *Янакиев М.* Българско стихознание. София, 1960.

рхо 1927 — *Ярхо Б. И.* Простейшие основания формального анализа // Ars poetica. Т. 1. М., 1927.

рхо 1966 — *Ярхо Б. И., Романович И. Р., Лапшина Н. В.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» // Вопросы языкознания. 1966. № 2.

рхо 1969 — *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту, 1969.

аehr 1962 — *Baehr A.* Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. Tubingen, 1962.

еrtinetto 1973 — *Bertinetto P. M.* Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiohe nella versificazione dantesca. Torino, 1973.

urger 1957 — *Burger M.* Recherches sur la structure et l'origine des vers romans. Geneve; Paris, 1957.

lwert 1968 — *Elwert W.* Th. Italienische Metrik. Munchen, 1968.

еderzoni 1907 — *Federzoni G.* Dei versi e dei metri italiani. Per uso delle scuole. 2 ed. Bologna, 1907.

iiammati 1972 — *Giammati A. B.* Italian. — Versifications: major language types / Ed. W. K. Wimsatt. N. Y., 1972.

:urylowicz 1975 — *Kuryłowicz J.* Metrik und Sprachgeschichte. Wrocław, 1975.

lalle, Keyser 1971 — *Halle M., Keyser S. J.* English stress: its form, its growth and its role in verse. N. Y.; L., 1971.

Лigliorini, Chiappelli 1958 — *Migliorini B., Chiappelli F.* Elementi di stilistica e di versificazione italiana. Per le scuole medie superiori. 8 ed. Firenze, 1958.

ιemmler-Vakareliysra 1985 — *Semmler-Vakareliysra C. V.* Mandelstam's «Solominra» // SEEJ. 1985. Vol. 29.

:teiner 1977 — *Steiner P.* Poem as manifesto: Mandelstam's «Notre-Dame» // RL. 1977. Vol. 5.

СПИСОК ТРУДОВ М. Л. ГАСПАРОВА

Сокращения:

ВДИ — Вестник древней истории (Москва);
ВЯ — Вопросы языкознания (Москва);
ИАН СЛЯ — Известия Академии наук. Серия литературы и языка (Москва);
НЛО — Новое литературное обозрение (Москва);
ПСЛ — Проблемы структурной лингвистики (Москва, Институт русского языка);
Труды по знаковым системам — Semeiotike: Труды по знаковым системам (Тарту);
ИС — Избранные статьи. М.: НЛО, 1995;
ИТ — Избранные труды, в 3-х т. М.: ЯРК, 1997;
О РП — О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001;
О АП — Об античной поэзии. СПб.: Азбука, 2001;
ЯРК — Языки русской культуры;
ЯСК — Языки славянских культур;
ИРЯ — Институт русского языка.

1958

1. Зарубежная литература о принципате Августа // ВДИ. 1958. № 2. С. 221—233.
2. Рец.: Цель и путь советского стиховедения (*Л. И. Тимофеев.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958) // Вопросы литературы. 1958. № 8. С. 208—213.

1959

3. «Золотой» век римской литературы; Ораторское искусство при Августе (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек) // История римской литературы. Т. 1. М.: Изд. АН СССР, 1959. С. 343—351, 514—529.
4. Новая зарубежная литература о гражданских войнах в Риме // ВДИ. 1959. № 2. С. 203—218.

1960

5. Политический смысл литературных сатир Горация // ВДИ. 1960. № 2. С. 107—111.
6. Римская литература в современной буржуазной филологии // ВДИ. 1960. № 4. С. 146—170.

1962

7. «Серебряный» век римской литературы; Федр; Римская литература эпохи упадка; «Новые поэты»; Авиан и «Ромул»; «Кверол»; «Латинская Антология» // История римской литературы. Т. 2. М.: Изд. АН СССР, 1962. С. 7—10, 16—30, 291—294, 310—314, 376—381, 388—391, 396—400.
8. Федр и Бабрий // *Федр, Бабрий.* Басни. М.: Изд. АН СССР, 1962. С. 205—222. (То же: М.: Ладомир, 1995.)
9. Социальные мотивы античной литературной басни // ВДИ. 1962. № 4. С. 48—66.
10. О ритмике русского трехударного дольника // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М.: Изд. АН СССР, 1962. С. 143—146.

1963

11. Римская поэтическая и повествовательная литература // Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М.: Изд. АН СССР, 1963. С. 109—168.
12. Композиция «Поэтики» Горация // Очерки истории римской литературной критики. М.: Изд. АН СССР, 1963. С. 97—151.
13. Статистическое обследование русского 3-ударного дольника // Теория вероятностей и ее применения. 8 (1963). № 1. С. 102—108.
14. Рец.: *P. Spranger.* Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren bei Plautus und Terenz (Wiesbaden, 1960) // ВДИ. 1963. № 1. С. 137—141.

1964

15. Светоний и его книга // *Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1964. С. 263—278. (То же: М.: Наука, 1966, 1993; М.: Правда, 1988, 1991; М.: Худож. лит., 1990; М.: Эксмо, 2006, 2007, и др. + аудиокнига — Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. М.: Студия АРДИС, 2005. 13 ч. 22 мин. звучания.)
16. Послание Горация к Августу: литературная полемика и политическая борьба // ВДИ. 1964. № 2. С. 62—73.
17. Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V вв. М.: Наука, 1964. С. 93—99, 122—126, 127, 129—132, 136—137, 146—148, 159—160, 163, 165—166, 167, 168—171, 172—174, 176, 177, 182—183, 189—190, 191, 194, 196—220, 269—302 (заметки и пер.: Бабрий, Авсоний, Поэты Латинской Антологии, Рутилий Намациан, Авиан, «Кверол», «Филогелос», Элиан и др.)
18. Клавдий Элиан [заметка и пер.] // Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства. М.: Наука, 1964.
19. Плутарх (совм. с С. С. Аверинцевым и Л. А. Фрейберг); Афиней; Артемидор (совм. с Т. А. Миллер); Светоний; Диоген Лаэртский [заметки и пер.] // Памятники поздней античной научно-художественной литературы II—V вв. М.: Наука, 1964. С. 50—56, 144—167, 223—237 (совм. с Т. А. Миллер: с. 177—197, 211—220).
20. Новая зарубежная литература о Таците и Светонии // ВДИ. 1964. № 1. С. 176—191.

1965

21. Две редакции «Поэтики» Горация // ВДИ. 1965. № 4. С. 57—65.
22. Вольный хорей и вольный ямб Маяковского // ВЯ. 1965. № 3. С. 76—88.

1966

23. Стиль Федра и Бабрия // Язык и стиль античных писателей. Л.: ЛГУ, 1966. С. 46—54.
24. Античный триметр и русский ямб // Вопросы античной литературы и классической филологии. М.: Наука, 1966. С. 393—410.
25. *Б. И. Ярхо, Н. В. Лапшина, И. К. Романович.* Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова» [вступит. заметка, ред. и публ.] // ВЯ. 1966. № 2. С. 125—137.
26. Рец.: Новое издание «Хрестоматии по античной литературе». М., 1965 // ВДИ. 1966. № 1. С. 113—116.
27. Рец.: *R. Kembal.* Alexander Blok: A Study in Rhythm and Meter. The Hague, 1965 // ВЯ. 1966. № 6. Р. 137—139.

1967

28. Две традиции в легенде об Эзопе // ВДИ. 1967. № 2. С. 158—167.
29. Ямб и хорей советских поэтов и проблема эволюции русского стиха // ВЯ. 1967. № 3. С. 59—67.
30. Акцентный стих раннего Маяковского // Труды по знаковым системам—3. Тарту: ТГУ, 1967. С. 324—360.

1968

31. Басни Эзопа // Басни Эзопа. М.: Наука, 1968. С. 241—269. (То же: М.: Ладомир, 1993; Новосибирск, 1992 и др.; Пер. на арм. яз.: Ереван, 1972 и 1990; Пер. на латыш. яз.: Рига, 1978, и др.)
32. Сюжет и идеология в эзоповских баснях // ВДИ. 1968. № 3. С. 116—127.
33. «Эзоповы басни» Бабрия в ямбических четверостишиях [пер.] // Памятники византийской литературы IV—IX веков. М.: Наука, 1968. С. 268—269.
34. Русский 3-ударный дольник XX в. // Теория стиха. Л.: Наука, 1968. С. 59—106.
35. Тактовик в системе русского стихосложения XX в. // ВЯ. 1968. № 5. С. 79—90.
36. *Б. И. Ярхо.* Рифмованная проза русских интермедий. [Заметка, публ.] // Теория стиха. Л.: Наука, 1968. С. 227—277.

1969

37. Сонеты Шекспира — переводы Маршака (совм. с Н. С. Автономовой) // Вопросы литературы. 1969. № 2. С. 100—112. (То же: ИТ-II. С. 105—120; О РП. С. 389—409.)
38. Армурис; Птохо-Продром; Плач о падении Константинополя; Византийские эпиграммы IX—XII вв; Басни. [Заметки и пер.] // Памятники византийской литературы IX—XV вв. М.: Наука, 1969. С. 107—113, 217—220, 286, 288, 290, 411—416, 418—420.
39. Цепные строфы в русской поэзии начала XX в. // Русская, советская поэзия и стихосложение. М.: МОПИ, 1969. С. 251—257 (с дополнением).
40. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Труды по знаковым системам—4. Тарту: ТГУ, 1969. С. 504—514. — Пер.: Boris Yarkho et la théorie de la littérature // Linguistique et poétique. M.: Progress, 1981. С. 72—80. (То же: ИТ-II. С. 468—484; О РП. С. 433—455.)
41. *Б. И. Ярхо*. Методология точного литературоведения. Отрывки [публ.] // Труды по знаковым системам—4. Тарту: ТГУ, 1969. С. 515—526. — Пер.: *B. I. Yarho*. Methodolog for a Precise Science of Literature (Draft Plan) [Excerpts] / Trans. by L. M. O'Toole. Formalist Theory // Russian Poetics Translation. 1977. № 4. Colchester: University of Essex; Oxford: Holdan Boors Limited, 1977. P. 52—70. (То же: О РП. С. 456—471.)
42. Статистическое обследование русского былинного стиха // Проблемы прикладной лингвистики. Ч. I. Тезисы межвуз. конф. 18—19 дек. М.: МГПИ, 1969. С. 82—86.
43. Элементы строфики в русском нестрофическом ямбе XIX века // Марксизм-ленинизм и проблемы теории литературы. Тезисы докладов научн. конф. Алма-Ата, 1969. С. 57—59.
44. Рец.: Стиховедение нужно (*А. Л. Жовтис*. Стихи нужны. Алма-Ата, 1968) // Вопросы литературы. 1969. № 4. С. 203—207.

1970

45. Поэзия Горация // *Гораций*. Оды, эподы, сатиры, послания. М.: Худож. лит., 1970. С. 5—38. (То же: ИС. С. 416—439; ИТ-I. С. 136—164; О АП. С. 148—190.)
46. Каролингское возрождение (VIII—IX вв.); Драконтий; Максимиан; [Альдхельм, Алкуин]; Теодульф; Ангильберт; [Эрмольд Нигелл], Годескальк; Валахфрид Страбон; Хейтон; [Дуода]; Седулий Скотт; Ноткер Заика; [Геральд]; Каролингские ритмы [Заметки и пер.; публ. переводов Б. И. Ярхо] // Памятники средневековой латинской литературы IV—IX вв. М.: Наука, 1970. С. 118—132, 205—206, 221—242, 257—258, 260—261, 269—270, 279—280, 284—286, 307—309, 315—322, 328—333, 341—359, 361—365, 367—368, 382—384, 402—403 (*в кв. скобках — только вступит заметки к чужим переводам или к отред. и доп. переводам Ярхо*).

1971

47. **Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М.: Наука, 1971. 280 с.**
48. Брюсов и буквализм: по неизданным материалам к переводу «Энеиды» // Мастерство перевода — 1971 [сб. 8]. М.: Сов. писатель, 1971. С. 90—128. (То же: сб. Поэтика перевода. М.: Радуга, 1988. С. 29—62.)
49. Русский силлабический тринадцатисложник // Metryka slowian'ska. Wrocław etc.: PAN, 1971. С. 39—63. (То же: ИС, С. 9—30; ИТ-III. С. 132—157.)
50. Ритмика трехсложных размеров в русской поэзии // Н. А. Некрасов и русская литература. Тезисы докл. Кострома: 1971. С. 86—88.
51. Народный стих А. Востокова // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1971. С. 437—443.
52. К 60-летию К. Ф. Тарановского // Труды по знаковым системам—5. Тарту: ТГУ, 1971. С. 545—546.

1972

53. Латинская литература между империей и папством (вступит. ст. с. 9—37); Кембриджские песни; Рахтер Веронский; Хротсвита Гандерсгеймская; Анселл Схоластик; Альфан Салернский; Хильдеберт Лаварденский; Марбод Реннский;; Бальдерик Бургейльский; Время расцвета; Бернард Клервоский; Алан Лилльский; Действо об Антихристе; Светская поэзия XII в.; Матвей Вандомский; Серлон Вильтонский; Вальтер Шатильонский; Нивард Гентский; Нигелл Вирекер; Элегическая «комедия»; Поэзия вагантов (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровским. С. С. Аверинцевым) [Заметки и пер.; публ. переводов Б. И. Ярхо] // Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М.: Наука, 1972. С. 38—46, 47—54, 81—83, 87—102, 110—115, 197—209, 210—211, 214—215, 220—221, 225, 228—230, 235—237, 269—289, 307—309, 330—332, 333—343, 412—414, 430—432, 440—450, 460—461, 469—470, 475—476, 489—495, 497—504, 506—513, 515—518, 520—530.
54. Цицерон и античная риторика // *Цицерон*. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972. С. 7—73. (То же: М.: Ладомир, 1994.)
55. Начало «Ифигении в Тавриде» Еврипида [Заметка и пер.] // Античность и современность. М.: Наука, 1972. С. 269—286.
56. Метрический репертуар русской лирики XVIII—XIX вв. // ВЯ. 1972. № 1. С. 54—67. — Пер.: The metric repertoire of the Russian lyrics in the 18th through the 20th centuries // Soviet Studies in Literature, 8 (1972), 4. P. 365—389.
57. Ритмика трехсложных размеров Некрасова (совм. с М. Г. Тарлинской) // Некрасовский сборник. Калининград: КПИ, 1972. С. 110—113.
58. О пользе верлибра [Выступление в дискуссии «Поэзия и перевод»] // Иностр. литература. 1972. № 2. С. 209—210.
59. Ряд статей в кн.: Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 7. М., 1972: Соизмеримость, стб. 43—44; Солецизм, стб. 50—51; Сонет, стб. 67—68; Спондей, стб. 124—125; Стансы, стб. 144; Стих, стб. 197—198; Стиховедение,

стб. 198—201; Стихомифия, стб. 201; Стихотворение в прозе, стб. 205; Стопа, стб. 208; Строка, стб. 223; Стяжение, стб. 237; Сципион, Эмилиан, стб. 288; Тактовик, стб. 359—360; Тезис, стб. 435; Теофраст, стб. 473; Терцет, стб. 480; Терцины, стб. 481; Тетраметр, стб. 485; Трехсложные размеры, стб. 614—615; Трехстишия, стб. 615; Трибрахий, стб. 615; Триметр, стб. 617; Тринадцатисложник, стб. 617; Триолет, стб. 619; Ударник, стб. 725; Ударный слог, стб. 725; Федр, стб. 917—918; Феогнид, стб. 933; Фигурные стихи, стб. 947.

1973

60. Три подступа к поэзии Овидия // *Овидий*. Элегии и малые поэмы. М.: Худож. лит., 1973. С. 5—32; *Публий Овидий Назон*. Наука любви. Лекарство от любви. СПб.: Вита Нова, 2008 (подар. изд.), С. 207—241. (То же: ИТ-I. С. 165—191.)
61. Поэзия Пиндара // ВДИ. 1973. № 2. С. 211—219, № 3, 4; 1974, № 1, 2. (То же: *Пиндар, Вакхилид*. Оды. Фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 361—384; ИТ-I. С. 29—46; О АП. С. 38—65.)
62. Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре // Брюсовские чтения 1971. Ереван: Айастан, 1973. С. 189—208.
63. Колумбово яйцо и строение новеллы // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1973. С. 130—132.
64. Metodi esatti nella versologia russa // Ricerche semiotiche. Torino: Einaudi, 1973. — Пер.: Quantative methods in Russian metrics // Russian Poetics in translations. Colchester. 1980. № 7. P. 1—19.
65. Оппозиция «стих—проза» и становление русского литературного стиха // Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław etc.: PAN, 1973. S. 325—335. — Пер.: L'opposition «vers-prose» dans la génése de la versification russe // Linguistiqe et poétique. M.: Progress, 1981. (То же: Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 264—277; ИТ-III. С. 40—53.)
66. Русский ямб и английский ямб // Philologica: исслед. по языку и литературе. Л.: Наука, 1973. С. 408—415.
67. К семантике дактилической рифмы в русском хорее // Slavic Poetics. The Hague: Mouton. 1973. P. 143—150.
68. *С. Я. Маршак*. Стихотворения и поэмы (Б-ка поэта, большая серия). Л.: Сов. писатель, 1973 [подг. текста и коммент.].
69. Поэзия Пиндара // ВДИ. 1973. № 2. С. 212—219 + переводы и комментарии: с. 220—236 (продолжение — ВДИ. 1973. № 3, 4; 1974. № 1, 2, 3).

1974

70. **Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.**
71. Лермонтов и Ламартин: семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива» // Историко-филологические исследования. М.: Наука, 1974. С. 113—120. (То же: ИС. С. 150—158; ИТ-II. С. 48—57; О РП. С. 43—55.)
72. Ряд статей в кн.: Словарь литературоведческих терминов, М., 1974: Алкеева строфа. С. 12; Антистрофа. С. 18; Античное стихосложение. С. 18—19; Античные строфы. ~~С. 19~~—20; Арсис и тесис. С. 22; Бакхий. С. 24; Гекзаметр. С. 58; Диподия. С. 68; Долгий слог и краткий слог. С. 69; Дохмий. С. 70; Исоколон. С. 114; Колон. С. 139—140; Логаэды. С. 197—198; Моностих. С. 225; Мора. С. 226; Пентаметр. С. 265—266; Пеон. С. 266; Период. С. 267; Пиррихий. С. 269—270; Сапфическая строфа. С. 340; Спондей. С. 371; Тетраметр. С. 409—410; Триметр. С. 426; Цезура. С. 455—466.
73. Об «Опытах» В. Я. Брюсова // *В. Я. Брюсов*. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М.: Худож. Лит., 1974. С. 624—633 [послесловие и примеч.].

1975

74. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. С. 421—514. (То же: ИТ-I. С. 343—399; Поэзия вагантов. М.: Пан пресс, 2006. 336 с.)
75. Брюсов и античность // *В. Я. Брюсов*. Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1975. С. 543—555.
76. Продром, Цец и национальные формы гексаметра // Античность и Византия, М.: Наука, 1975. С. 362—385.
77. Подстрочник и мера точности // Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Мат-лы всесоюзн. научн. конф. М., МГПИИЯ им. Тореза, 1975, ч. 1, с. 119—122. (То же: Juxtalinéaire et mesure de L'exactitude // META. Jornal des Traducteurs / Translators' Jornal (Monreal). 1992, Vol. XXXVII. № 1. P. 50—58; О РП: анализы, интерпретации, характеристики. СПб.: «Азбука», 2001. С. 361—372.)

1976

78. Русский народный стих в литературных имитациях // Intern. Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 18 (1975). P. 77—107. — Пер. (отд. изд. с доп.): Russian folk verse and its literary imitations. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1976. 40 с. (То же: ИТ-III. С. 54—131.)
79. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы) // Брюсовские чтения 1973 г. Ереван: Советакан Грох, 1976. С. 11—43. (То же: ИС. С. 102—122; ИТ-III. С. 399—422.)
80. Метр и смысл: к семантике русского 3-ст. хорея // ИАН СЛЯ. 1976. № 4. С. 357—366.
81. Некрасов в истории русской рифмы // Н. А. Некрасов и русская литература (Сб. научных трудов ЯГПИ, вып. 43). Ярославль, 1976. С. 77—89.
82. Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX века // Проблемы стиховедения. Ереван: ЕГУ, 1976. С. 9—40. (То же: ИС. С. 60—82; ИТ-III. С. 340—365.)

83. Еще раз о соотношении стиха и литературного направления // Проблемы стиховедения. Ереван: ЕГУ, 1976. С. 87—93.

1977

84. «Ибис» и проблема ссылки Овидия // ВДИ. 1977. № 1. С. 114—122.
85. Путь к перепутью (Брюсов-переводчик) // *В. Я. Брюсов*. Торжественный привет: переводы. М.: Прогресс, 1977. С. 5—15. (То же: ИТ-II. С. 121—129.)
86. Легкий стих и тяжелый стих // Studia metrica et poetica, 2 (УЗ ТГУ, вып. 420). Tartu: ТГУ, 1977. С. 3—20. — Пер.: Light Verse and Heavy Verse // Russian Poetics in translations. № 7. Colchester, 1980. P. 31—44. (То же: ИТ-II. С. 196—213.)
87. Первый кризис русской рифмы // Studia metrica et poetica, 2 (УЗ ТГУ. Вып. 420). Тарту: ТГУ, 1977. С. 59—70.
88. Целостность истории русского стихосложения // Целостность худ. произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докл. респ. научн. конф. (12—14 окт.). Донецк, 1977. С. 49—51.
89. К анализу композиции лирического стихотворения // Целостность худ. произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докл. респ. научн. конф. (12—14 окт.). Донецк, 1977. С. 160—161.

1978

90. Овидий в изгнании // *Овидий*. Скорбные элегии, Письма с Понта. М.: Наука, 1978. С. 189—224. (То же: М.: Наука, 1982; ИС. С. 440—471; ИТ-I. С. 192—227; О АП. С. 191—245.)
91. Вергилий и вергилианские центоны: поэтика формул и поэтика реминисценций (совм. с Е. Г. Рузиной) // Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978. С. 190—211.
92. Русский стих (совм. с Д. И. Гелюх) // Slowian'ska metryka poro'wnawcza. I. Wrocław etc.: PAN, 1978. S. 131—174.
93. Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978. С. 3—47.
94. Памяти М. Е. Грабарь-Пассек // ВДИ. 1978. № 1. С. 231—232.
95. Рец.: К автопортрету рифмоведения (о ст. *А. Чернова*) // Литературная учеба. 1978. № 5. С. 185—187.
96. Рец.: *M. Tarlinskaja*. English verse: Theory and history (The Hague, 1976) // ИАН СЛЯ. 1978. № 4. С. 370—373.
97. Рец.: Лирика науки (*Т. И. Сильман*. Заметки о лирике) // Вопросы литературы. 1978. № 7. С. 263—269.

1979

98. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М., Наука, 1979. С. 126—166. (То же: ИТ-I. С. 449—482.)

99. Вергилий — поэт будущего // *Вергилий*. Буколики, Георгики, Энеида. М.: Худож. лит., 1979. С. 5—34. — Пер.: Virgilio, poeta del futuro // Eikasmos (Bologna). 1992. № 2. P. 201—225. (То же: ИС. С. 395—415; ИТ-I. С. 111—131; ОАП. С. 110—147.)
100. Фет безглагольный // Литературная учеба. 1979. № 4. С. 216—220. (То же: Учебный материал по анализу поэтических текстов. Таллинн: ТПИ, 1992. С. 27—134; Образцы изучения лирики. Ч. I. Ижевск: Изд-во Удмурдского ун-та, 1997. *Расшир. вариант* — Ново-Басманная, 19. М.: Худож. лит, 1990. С. 515—529; ИС. С. 139—149; ИТ-II. С. 21—32.)
101. Рифма Блока // Блоковский сборник III. Тарту, ТГУ, 1979. С. 34—49. (То же: ИТ-III. С. 326—339.)
102. Семантический ореол метра: к семантике русского 3-ст. ямба // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979. С. 282—308. (То же: Стиховедение: Хрестоматия / Сост. Л. Е. Ляпина. 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 1998. С. 101—109.
103. Филология как нравственность // Литературное обозрение. 1979. № 10. С. 26—27. (То же: Записи и выписки. 2000. С. 98—102; (*расшир.*) 2008. С. 201—204.)
104. М. М. Бахтин в русской культуре XX в. // Вторичные моделирующие системы. Тарту: ТГУ, 1979. С. 111—114. — Пер.: M. M. Bakhtin in Russian Culture of the 20th Century. Transl. and comm. by A. Shukman // Studies in 20th Century Literature. 9 (1984). № 1. P. 169—176; M. M. Bakhtin and Russian Culture // Critical Essays on Mikhail Bakhtin / Ed. C. Emerson. N. Y., 1999. P. 83—85. (То же: Новый круг (Киев). 1992. № 1. С. 113—114; ИТ-II. С. 494—496. Pro et contra. Антология, т. II. СПб.: изд-во Рус. Христиан. Гуманитар. ин-та, 2002. С. 33—37 + компакт-диск).

1980

105. Древнегреческая хоровая лирика // *Пиндар, Вакхилид*. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 331—360. (То же: ИТ-I. С. 9—28; О АП. С. 9—37.)
106. Поэзия Пиндара // *Пиндар, Вакхилид*. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980. С. 361—383. (То же: ИТ-I. С. 29—48; О АП. С. 38—65.)
107. В поисках «настоящего» верлибра // Литературная учеба. 1980. № 6. С. 208—211.
108. Памяти Ф. А. Петровского (1890—1978) // ВДИ. 1980. № 3. С. 233—234.
109. Становление и развитие европейских стихосложений // Актуальные проблемы сравнительного стиховедения. Тезисы докл. Фрунзе, 1980. С. 5—8.

1981

110. Строение эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. М: Наука, 1981. С. 290—330. (То же: ИТ-I. С. 415—448.)
111. Итальянский стих: силлабика или силлаботоника? // Проблемы структурной лингвистики—1978. М.: Наука, 1981. С. 199—218. (То же (дополн.): ИС, с. 31—47.)

112. Стихосложение Лермонтова (совм. с К. Д. Вишневским) // Лермонтовская энциклопедия. М.: СЭ, 1981. С. 541—549.
113. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // ПСЛ–1979. М.: Наука, 1981. С. 148—168.
114. Второй кризис русской рифмы // Studia metrica et poetica, 3 (УЗ ТГУ, вып. 587). Тарту: ТГУ, 1981. С. 13—27.
115. Рифма в эпосе и лирике М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова // Проблемы типологии творчества: А. Твардовский, М. Исаковский, Н. Рыленков. Смоленск: СГПИ, 1981. С. 119—127.
116. Классическая басня [сост., пер., коммент.] (совм. с И. Ю. Подгаецкой). М.: Московский рабочий, 1981. 382 с.
117. Boris Yarkho et la théorie de la literature // Lingvistique et poétique. M.: Progrèss, 1981. P. 72—90.
118. L'opposition «vers—prose» dans la langue poétique // Lingvistique et poétique. M.: Progrèss, 1981. P. 203—205.

1 9 8 2

119. Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. М.: Худож. лит., 1982. С. 5—34.
120. «Поэма воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации // Труды по знаковым системам—15. Тарту: ТГУ, 1982. С. 122—140. (То же: М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994; ИС. С. 259—274; ИТ-II. С. 168—186; О АП. С. 150—175.)
121. Семантический ореол 3-стопного амфибрахия // ПСЛ—1980. М.: Наука, 1982. С. 174—192.
122. Об одном неизученном типе рифмованной прозы // Finitis XII lustris. Таллин: Ээсти раамат, 1982. P. 154—159.
123. Материалы о ритмике русского 4-стопного ямба XVIII в. // Russian Literature. 1982. № 12. P. 195—216. (То же: ИТ-П. С. 158—180.)
124. Рец.: Историко-сравнительная перспектива (*Л. Саука*. Литовское народное стихосложение. Вильнюс, 1978) // Фольклор: поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 166—172.
125. Неизданные работы Б. И. Ярхо по сравнительной средневековой литературе // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Мат-лы научно-теоретич. конф. 3—5 ноября 1982 г. Душанбе, 1982. С. 42—44. (То же: Западноевропейская средневековая словесность. М.: МГУ, 1985. С. 16—18.)

1 9 8 3

126. Литература европейской античности (вступление); Эллинистическая литература III—II вв. до н. э. (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек); Римская литература III—II вв. до н. э.; Греческая и римская литература I в. до н. э.; Греческая и римская литература I в. н. э.; Греческая и римская литература II—III вв. н. э.; Синхронистическая таблица // История всемирной литературы. Т. 1. М.: Наука, 1983. С. 303—312, 397—501, 569—581.

127. Поэзия Иоанна Секунда // *Эразм Роттердамский*: Стихотворения; *Иоанн Секунд*: Поцелуи. М.: Наука, 1983. С. 256—272. (То же: ИТ-I. С. 400—414.)
128. «Спи, младенец мой прекрасный»: семантический ореол разновидности стихотворного размера // Проблемы структурной лингвистики — 1981. М.: Наука, 1983. С. 181—192. (То же: Метр и смысл. М.: РГГУ, 1999.)
129. Тавтологическая рифма // Труды по знаковым системам—16. Тарту: ТГУ, 1983. С. 126—134.
130. К анализу русской неточной рифмы // Russian Poetics. Columbus: Slavica, 1983. P. 103—115. — Пер.: Towards an analysis of Russian irregular rhyme // Russian Poetics in Translations. № 7. Colchester, 1980. P. 61—75. (То же (доп.): Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика 1988—1990. М.: Наука, 1991. С. 23—37; Иноязычная фоника в русском стихе // Russica Romana, IV (1997). С. 189—220; ИТ-III. С. 551—573.)
131. Стилистическая перспектива в переводах художественной литературы // Babel (Будапешт). 1983. № 2. P. 83—90. (То же: Взаимообогащение национальных литератур и художественный перевод. Фрунзе: КГУ, 1987.)
132. Брюсов и подстрочник // Брюсовские чтения 1980. Ереван: Айастан, 1983. С. 173—184. (То же: ИТ-II. С. 130—140.)

1 9 8 4

133. **Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. 320 с.** 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 351 с.
134. Еще раз к спорам о русской силлаботонике // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 168—173.
135. Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 3—36. (То же: ИТ-III. С. 290—325.)
136. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики—1982. М.: Наука, 1984. С. 169—185.
137. Петербургский цикл Б. Лившица: поэтика загадки // Труды по знаковым системам—18. Тарту: ТГУ, 1984. С. 93—105. (То же: ИС. С. 202—211; ИТ-II. С. 229—240.)
138. Анализ одного стихотворения («Антоний» В. Брюсова) // Поэтика и стиховедение. Рязань: РГПИ, 1984. С. 30—35. (То же: ИТ-II. С. 33—38.)
139. Начало римской литературы (вступит. статья) // *К. П. Полонская, Л. П. Поняева*. Хрестоматия по ранней римской литературе. М.: Высшая школа, 1984. С. 4—13. Переводы: с. 14—27, 38—77, 92—99, 108—155, 168—188.
140. От античности к средневековью; «Темные века»; Латинская литература XI—XIII вв. // История всемирной литературы. Т. 2. М.: Наука, 1984. С. 446—516.
141. *Б. И. Ярхо*. Методология точного литературоведения: Введение [вступит. заметка, публ.] // Контекст—83. М.: Наука, 1984. С. 195—236.

142. *Б. И. Ярхо*. Соотношение форм в русской частушке [вступит. заметка, публ.] // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 137—167.

1 9 8 5

143. Тынянов и проблема семантики метра // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1985. С. 105—113.
144. Каролингские тетраметры и теоретическая модель латинского ритмического стиха // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985. С. 193—201.
145. «Рондо» А. К. Толстого // Анализ одного стихотворения. Л.: ЛГУ, 1985. С. 181—187. (То же: ИТ-II. С. 76—82; О РП. С. 66—74.)
146. Идея и образ в поэтике «Далей» В. Брюсова // Брюсовские чтения 1983. Ереван: Советакан Грох, 1985. С. 106—113. (То же: Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // ИТ-II. С. 272—305.)
147. Поэт и поэзия в римской культуре // Культура древнего Рима. Т. 1. М.: Наука, 1985. С. 300—335.
148. Неизданные работы Б. И. Ярхо по средневековой латинской литературе // Западноевропейская средневековая словесность. М.: МГУ, 1985. С. 3—5.
149. Поэзия без поэта // Вопросы литературы. 1985. № 7. С. 192—199 [полемика с Н. Вулих].
150. Рец.: *В. П. Григорьев*. Грамматика идиостиля (М., 1983) // ВЯ. 1985. № 3. С. 124—126.
151. Рец.: Новое издание классической поэтики (*М. Бараташвили*. Поучение о сложении стихов. Тбилиси, 1983) (совм. с Д. И. Сливняком) // Литературная Грузия. 1985. № 7. С. 183—186.
152. Орнамент, а не структура // Дон. 1985. № 2. С. 164 [полемика с В. Жигуновым по поводу «Слова о полку…»].

1 9 8 6

153. Поэзия Катулла, Стихотворные размеры Катулла, Хронолог. указатель, примечания // *Катулл*. Книга стихотворений. М.: Наука, 1986. С. 155—296. (То же: ИС. С. 371—394; ИТ-I. С. 82—110; О АП. С. 66—109.)
154. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье. М.: Наука, 1986. С. 91—169. — Пер.: с. 178—190, 249—256. (То же: ИТ-I. С. 590—660.)
155. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 188—209.
156. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики — 1983. М.: Наука, 1986. С. 181—199.
157. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // Блоковский сборник VII. Тарту: ТГУ, 1986. С. 25—37. (То же: ИТ-III. С. 469—475.)

158. Перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л.: Наука, 1986. С. 24—35. (То же: ИС. С. 159—169; Стиховедение: Хрестоматия / Сост. Л. Е. Ляпина. 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 1998. С. 211—224; ИТ-II. С. 88—99; О РП. С. 75—90.)
159. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина (совм. с В. М. Смириным) // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 254—264. — Пер.: «Evgenij Onegin» and «The Little House in Kolomna»: Pushkin's use of parody and self-parody // Pushkin Journal. 1993. № 1. P. 57—68. (То же: ИТ-II. С. 66—75.)
160. «За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин: ТПИ, 1986. С. 74—85. — Пер.: «Zato shto ruke tvoje...» — Pjesma s odbachenim kljuchem // Knjizhevna smotra (Zagreb), 17 (1985). 57/58. S. 185—189. (То же: Мандельштам и античность. Сб. статей Мандельштамовского общества / Под ред. О. А. Лекманова. М.: 1995. С. 104—115. (ИС. С. 212—220; ИТ-II. С. 187—196.)
161. Ломоносов и Тредиаковский — два исторических типа новаторов стиха // М. В. Ломоносов и русская культура. Тезисы докл. Тарту, 1986. С. 27—28.

1 9 8 7

162. **Русский стих: учебный материал по литературоведению: Предисл. А. Белоусова. Таллин: ТПИ, 1987. 168 с.** (То же: Русский стих: учебный материал по литературоведению / Предисл. В. Баевского. Даугавпилс: ДПИ, 1989. Ч. I — 82 с. Ч. II. — 94 с.)
163. A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) // Style. Vol. 21 (1987). № 3. P. 322—358.
164. Романская силлабика и германская тоника: встречи и взаимодействия // Труды по знаковым системам — 20. Тарту: ТГУ, 1987. С. 64—72.
165. Маршак и время // Даугава. 1987. № 11. С. 101—106. (То же (доп.): Литературная учеба. 1994. Кн. 6. С. 153—167; О РП. С. 410—430.)
166. Северянин-стиховед // О Игоре Северянине: Тезисы докл. науч. конф. к 100-летию со дня рождения Игоря Северянина. Череповец, 1987. С. 67—68.
167. Проблемы стиховедения в работах Я. Р. Пыльдмяэ (совм. с М. Лотманом, П. Рудневым, М. Тарлинской) // Учен. зап. ТГУ. Вып. 780. 1987. С. 99—115.
168. Семантический ореол пушкинского 4-стопного хорея // Пушкинские чтения в Тарту. Сб. статей. Таллинн, 1990. С. 5—14.
169. [110 статей по поэтике и истории литературы] // Литературный энциклопедический словарь. М.: СЭ, 1987. А также ряд статей, включенных в «Аннотированный указатель имен авторов художественных произведений». См. с. 32—33.

1 9 8 8

170. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин. «Сети». Ч. 3) // Проблемы структурной лингвистики — 1984. М.: Наука, 1988. С. 125—137. (То же: ИС. С. 275—285; ИТ-II. С. 416—433.)

171. Стихотворный палиндромон: Фет и Минаев // Semiotics and the History of Culture. Columbus: Slavica, 1988. P. 338—347. (То же: ИС. С. 170—177; ИТ-II. С. 39—40, под назв. «“Уснуло озеро” Фета и палиндром Минаева».)
172. «Тучки небесные...»: семантический ореол неудачливого стихотворного размера // Литература и искусство в системе культуры. Л.: Наука, 1988. С. 405—411. (То же: Метр и смысл. М.: РГГУ, 1999.)
173. Семантика метра у раннего Пастернака // ИАН СЛЯ. 1988. № 2. С. 142—147. (То же: Быть знаменитым некрасиво… // Пастернаковские чтения. Вып. 1. М.: Наследие. 1992. С. 84—91.)
174. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана» // ИАН СЛЯ. 1988. № 4. С. 359—367. (То же (дополн.): Великий романтик: Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991. С. 211—221.)
175. Первочтение и перечтение: к тыняновскому пониманию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник: III Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 15—23. — Пер.: First reading and re-reading: On Tynyanov's concept of Successivity of Speech in verse // Культурология: The Petersburg Journal of Cultural Studies. 1 (1993). 3. P. 22—31. (То же: ИТ-II. С. 459—467.)
176. О переводимом, переводах и комментариях // Литературное обозрение. 1988. № 6. С. 45—48.
177. Ряд статей в Энциклопедическом словаре юного литературоведа (сост. В. И. Новиков). М.: Педагогика, 1988.

1989

178. **Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 304 с.** 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 271 с. — Пер.: Storia del verso europeo / Trad., introd. di S. Garzonio. Padova: il Mulino, 1993. 380 p.; A History of European Versification / Transl. by G.S. Smith, M. Tarlinskaja, ed. by G.S. Smith, L. Holford-Strevens. Oxford: Clarendon, 1996. XVI. 334 p.
179. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: проблемы творчества. М.: Сов. писатель, 1989. С. 444—460. (То же: ИС. С. 123—136; ИТ-III. С. 423—438.)
180. Строфический ритм в русском 4-стопном ямбе и хорее // Russian Verse Theory. Columbus: Slavica, 1989. P. 133—147. (То же: ИС. С. 48—59; ИТ-III. С. 181—195.)
181. Стиховедение и ЭВМ: новые проблемы и решения (совм. с О. П. Исаковым) // ИАН СЛЯ. 1989. № 2. С. 149—155.
182. Три типа русской романтической элегии // Контекст—1988. М.: Наука, 1989. С. 39—63. (То же: ИТ-II. С. 362—382.)
183. Стих Анны Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 26—28. — Пер.: The Evolution of Akhmatova's Verse // Anna Akhmatova 1889—1989. Oakland, (California), 1989; The Evolution of Akhmatova's Verse // Anna Akhmatova 1889—1989. Berkeley Slavic Specialties, 1993. P. 68—74. (То же: Блоковский сборник X. Тарту: ТГУ, 1991. С. 168—183; ИТ-III. С. 476—491.)

184. Слово между мелодией и ритмом: об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Русская речь. 1989. № 4. С. 3—10. (То же: ИТ-II. С. 148—161.)
185. И. Анненский — переводчик Эсхила // Классическая филология как компонент высшего гуманитарного образования. Сб. науч. трудов МГПИИЯ. Вып. 347. М., 1989. С. 61—69. (То же: ИТ-II. С. 141—147.)
186. Тоника и композиция гимнов Горация // Поэтика древнеримской литературы: жанр и стиль. М.: Наука, 1989. С. 93—124. (То же: ИТ-I. С. 490—523; О АП. С. 323—373.)
187. Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота // ВДИ. 1989. № 2. С. 117—122. — Пер.: Incompleteness and symmetry in Herodotos' History // Культурология: The Petersburg Journal of Cultural Studies. 1 (1993). P. 42—49. (То же: ИТ-I. С. 483—489.)
188. Вера Меркурьева. Кассандра [статья, публ.] // Октябрь. 1989. № 5. С. 149—159.
189. Прошлое для будущего // Наше наследие. 1989. № 5. С. 1—3.
190. Неизданные работы Г. А. Шенгели по теории стиха // Историко-литературный процесс. Методологические аспекты. Рига: Латв. гос. ун-т, 1989.
191. Тревожит привычка к понятному движению // Театральная жизнь. 1989. № 13. С. 25—27. (То же: Андрей Караулов. Вокруг Кремля. Книга политических диалогов. М.: Новости, 1990. С. 61—73.)
192. Грамматический словарь стоп 4-стопного ямба в романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Стилистика и поэтика. Тезисы Всесоюзн. научн. конф. (Звенигород, 9—11.11.1989). Вып. 1. М.: ИРЯз АН СССР; МГПИИЯ им. Тореза, 1989. С. 30—33 (совм. с Т. Скулачевой).
193. К интерпретации пьесы В. Хлебникова «Боги» // Проблемы поэтического языка. Тезисы докл. на конф. молодых ученых. Т. 1. М.: МГУ, 1989. С. 12—13.

1990

194. Дериваты русского гексаметра // Res philologica. Л.: Наука, 1990. С. 330—342.
195. Семантический ореол пушкинского 4-ст. хорея // Пушкинские чтения. Таллинн: 1990. С. 5—14.
196. Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж: Изд. Воронежск. ун-та, 1990. С. 336—346. (То же: ИТ-III. С. 492—501.)
197. Рифма и жанр в стихах Бориса Пастернака // Русская речь. 1990. № 1. С. 17—22. (То же, доп.: Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 63—70; ИТ-III. С. 518—523.)
198. «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // ИАН СЛЯ. 1990. № 3. С. 218—222.
199. «Гастрономический пейзаж» в поэме Марины Цветаевой «Автобус» // Русская речь. 1990. № 4. С. 20—26. (То же: ИТ-II. С. 162—167.)
200. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн: Ээсти раамат, 1990. С. 5—31. (То же: ИТ-II. С. 332—361.)

201. Неизданные переводы стихотворений Тютчева на немецкий язык М. Е. Грабарь-Пассек [заметка, публ.] // Тютчевский сборник. Таллинн: Ээсти раамат, 1990. С. 290—295.
202. Буквализм словесный против буквализма ритмического (Неизданный перевод из «Пана Тадеуша») // Quinquagenario A. Iliushini oblata. М.: МГУ, 1990. С. 53—62.
203. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник: IV Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 12—20. (То же: Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. М.: РГГУ, 2002. С. 289—296.)
204. Древнегреческий театр. Притчи о греческих философах и ораторах // Круг чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 32—33, 41.
205. Автополемика на Тыняновских чтениях // V Тыняновские чтения. Тезисы докл. и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1990. С. 310—314.
206. К интерпретации стихотворения М. Кузьмина «Олень Изольды» (совм. с В. М. Гаспаровым) // Михаил Кузьмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конф. 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 47—49.
207. Клио, муза истории [о Моммзене] // Иностр. лит. 1990. № 9. С. 185—187. (То же: Поэзия истории // Круг чтения. М.: Политиздат, 1992. С. 124—125.)
208. Человек солнечный и лунный // Иностр. лит. 1990. № 9. С. 188—190.
209. Я не имел намерения переводить Ариосто, я хотел его просто прочитать (интервью) // Alma Mater. 1990. № 2 (апр.). С. 2—3, 6—7 (прилож. «Калигула»: *История ни в чем не виноватая*…).
210. Рец.: *M. Tarlinskaja.* Shakespeare's Verse (N. Y. etc., 1987) // ИАН СЛЯ. Т. 49. 1990. С. 80—83.
211. Рец.: Мир Сигизмунда Кржижановского (*С. Кржижановский.* Воспоминания о будущем. М., 1989) // Октябрь. 1990. № 3. С. 201—203.
212. Служба — это не благодать, а долг // Учительская газета. 1990. № 41 (окт.).
213. Занимательная Греция (отдельные главы) // Наука и религия. 1990. № 8, 9, 11, 12.

1991

214. Античная риторика как система // Античная поэтика: риторическая теория и литературная практика. М.: Наука, 1991. С. 27—59. (То же: ИТ-I. С. 559—585; О АП. С. 424—472.)
215. Рассказ А. П. Чехова «Хористка» с точки зрения риторической теории статусов // ВЯ. 1991. № 1. С. 167—169. (То же: ИТ-I. С. 586—589.)
216. Античная басня — жанр-перекресток // Античная басня. М.: Худож. лит., 1991. С. 3—21. (+ составление, перевод и комментарии — с. 427—499).
217. Классическая филология и цензура нравов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 4—7.
218. Эпистолярное творчество В. Я. Брюсова // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. 1991. С. 12—29.

219. Труд и постоянство в поэзии Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М.: Наука, 1991. С. 371—388. (То же: ИС. С. 221—236.)
220. Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой // *Б. Лившиц.* Полутораглазый стрелец. М.: Худож. лит., 1991. С. 5—19. (То же: ИС. С. 316—326; О РП. С. 95—113.)
221. Как будто с Блоком стихи писала // Alma mater. 1991, янв. (спецвыпуск памяти З. Г. Минц).
222. Двадцать стиховедческих конъектур к текстам Маяковского // ИАН СЛЯ. 1991. № 6. С. 531—538. (То же: ИТ-III. С. 539—550.)
223. Несколько параллелей // Литературная учеба. 1991. № 5. С. 114—117.
224. Золотая рамка // Независимая газета. 1991. 2 марта.
225. Частотный словарь мотивов «Стихов о прекрасной даме» (1905) // Тезисы докл. научн. конф. «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991.
226. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон Жуана» // Великий романтик. Байрон и мировая литература. М.: Наука, 1991. С. 211—221.
227. Точные методы и проблема перевода // Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики. Всесоюзн. научн. конф. Москва, 20—23 мая 1991 г. Доклады. Ч. 2. М., 1991. С. 29—34.
228. История и литература, …В Афинах Периклес… // Круг чтения. М.: Политиздат, 1991. С. 8—9.
229. Аристотель // Круг чтения. М.: Политиздат, 1991. С. 22—23.
230. Диоген Лаэртский о жизни, учениях и изречениях знаменитых философов // Круг чтения. М.: Политиздат, 1991. С. 24—25.
231. Как читать трудные стихи // Круг чтения. М.: Политиздат, 1991. С. 112—113. (То же: Круг чтения. М.: Фортуна Лимитед, 1998. С. 44—45.)
232. Русская культура во все времена (ответы на анкеты) // Искусство Ленинграда, март 1991. С. 8—9.
233. Поэт и тиран: вычеркнуто перестройкой (совм. с Л. Зориным) // Независимая газета. 24.01.1991. С. 5.
234. Рец.: *Е. Эткинд.* Симметрические композиции у Пушкина (Париж, 1988) // ИАН СЛЯ. 1991. № 4. С. 370—373.
235. Рец.: *И. В. Шталь.* Эпические предания древней Греции (М., 1989) // ВДИ. 1991. № 2. С. 223—225.
236. Кирилл Федорович Тарановский (К 80-летию со дня рождения) // ИАН СЛЯ. 1991. № 5. С. 491—492.
237. Культура: городу и миру. Интеллект и рынок. Круглый стол в редакции «Независимой газеты» // Незав. газета. 27.08.1991.

1992

238. Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен. М.: Наследие, 1992. С. 244—264. (То же: ИС. С. 286—304; ИТ-II. С. 434—458.)
239. Стих начала XX в.: строфическая традиция и эксперимент // Связь времен. М.: Наследие, 1992. С. 348—375. (То же: ИТ-III. С. 366—398.)

240. Метрическое соседство «Оды Сталину» Мандельштама // Здесь и теперь. 1992. № 1. С. 63—75. (То же: Столетие Мандельштама: материалы симпозиума. Тенефлай, 1994. С. 99—111; Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. Кн. 2. М.: РГГУ, 2002. С. 474—512, под назв. «“Ода” Сталину Мандельштама и ее метрическое сопровождение».)
241. Эволюция стиха Б. Пастернака // Stanford Slavic Studies IV. 2. Stanford UP, 1992. P. 136—156. (То же: ИТ-III. С. 502–517.)
242. Вероятностные ассонансы // Славяноведение. 1992. № 6. С. 45—48.
243. Ломоносов и Тредиаковский — два типа новаторов стиха // Труды по знаковым системам — 25. Тарту: ТГУ, 1992. С. 57—63.
244. «Ритм и метр» Н. В. Недоброво в историческом контексте // VI Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1992. С. 142—150.
245. От поэтики быта к поэтике слова // Марина Цветаева. Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 32, Wien. 1992. S. 5—15. (То же: Русская словесность. Антология. М.: Academia, 1997; ИС. С. 307—315; О РП. С. 136—149.)
246. Тема дома в поэзии Марины Цветаевой (совм. с Н. Г. Дацкевич) // Здесь и теперь. 1992. № 2. С. 116—130.
247. С русского на русский: «Переводчик» Д. С. Усова // Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: ТГУ, 1992. С. 434—439. (То же: ИС. С. 198—201; ИТ-II. С. 100—104.)
248. Juxtalinéaire et mésure de l’exactitude // META: Journal des traducteurs. Vol. 37 (1992). P. 50—58.
249. Русская классика и Октябрьская революция // Знамя. 1992. № 1. С. 243—245.
250. Обязанность понимать // Дружба народов. 1992. № 3. С. 171—173. (То же: Записи и выписки. 1-е изд. С. 95—97; 2-е изд. С. 198—2000.)
251. *Мария Шкапская*. Черная пчела [статья, публ.] // Октябрь. 1992. № 2. С. 168—176.
252. Романтический классик // Круг чтения. М.: Политиздат, 1992. С. 42—43 [о Джозуэ Кардуччи, статья и перевод стихов].
253. Дороги культуры (интервью) // Вопросы философии. 1992. № 3. С. 131—133.
254. Ритм и синтаксис свободного стиха Хлебникова (совм. с Т. Скулачевой) // Материалы IV Хлебниковских чтений. Астрахань, 1992. С. 15—18.
255. Властелины Рима. Биографии римских императоров. М.: Наука, 1992. С. 326—329 (послесловие).
256. Чего я ожидаю от нового журнала // Arbor Mundi. Мировое дерево. 1992. № 1. С. 10.
257. «Возьми все и отстань» // «Урарту». 1992. № 8. С. 14—15.

1993

258. **Русский стих [Русские стихи] 1890-х—1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.**; 2-е изд., доп.: Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001, 287 с. (То же: Русский стих начала XX века в комментариях. М.: КДУ, 2004. 312 с.)
259. Стих и смысл // De visu. 1993. № 5(6). С. 62—74.

260. Стих и грамматика: введение // Очерки истории языка русской поэзии XX века: грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993. С. 14—19.
561. Ритм и синтаксис в свободном стихе (совм. с Т. В. Скулачевой) // Очерки истории языка русской поэзии XX века: грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993. С. 14—43.
262. Синтаксические логаэды (тезисы) // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993. С. 100—101.
263. К географии частушечного ритма // От мифа к литературе. М., 1993. С. 153—164.
264. Несостоявшийся русский Парнас // Literary tradition and practice in Russian culture. Amsterdam etc., 1993. P. 61—66.
265. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века»1890—1917: антология. М.: Наука, 1993. С. 5—44. [Там же — 46 вступит. заметок и 8 публ.]
266. Поэт и культура: три поэтики Осипа Мандельштама // De visu. 1993. № 10 (11). С. 39—70. (То же: *О. Мандельштам*. Полн. собр. стихотворений / Сост. А. Г. Мец. СПб., 1995. С. 5—64; ИС. С. 327—370.)
267. Взгляд из угла // НЛО. 1993. № 3. С. 45—47. (То же: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 299—303; Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: ЯРК, 1998. С. 113—116; Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 329—332; 2008. С. 317—320.)
268. Вера Меркурьева — неизвестная поэтесса круга Вяч. Иванова // Vjaceslav Ivanov — Russischer Dichter, europäischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. S. 113—126.
269. Об одной футуристической шутке // Неизвестная книга Сергея Боброва: Из собрания библиотеки Стэнфордского университета. [публ. — *С. Бобров.* К. Бубера: Критика житейской философии] / Под ред. М. Л. Гаспарова (Stanford Slavic Studies. V. 6). Berkeley Slavic Specialities, 1993. XII. 95 с.
270. Воспоминания о Сергее Боброве // Неизвестная книга Сергея Боброва. Berkeley Slavic Specialities, 1993. С. 75—94. (То же: Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 179—195; Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 385—394; 2008. С. 95—106.)
271. Авсоний и его время // *Авсоний*. Стихотворения. М.: Наука, 1993. С. 251—272. (То же: ИТ-I. С. 317—342; О АП. С. 282—322.)
272. Памяти переводчика (С. А. Ошеров, 1931—1983) // НЛО. 1993. № 5. С. 65—68.
273. Поборник классического образования [О Ф. Ф. Зелинском] // Русская словесность. 1993. № 1. С. 13.
274. Воскрешенный перевод // Литературная учеба. 1993. № 4. С. 189—192 [о пробном переводе «Энеиды» Г. Шенгели, 1950 г.]
275. Диалог на тему: М. Гаспаров и Н. Габриэлян о специфике женского творчества // Urbi. Журнал для чтения. Н. Новгород, 1993. № 4. С. 69.

1994

276. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 126—159. (То же: ИТ-I. С. 524—555; О АП. С. 374—423.)

277. Лингвистика стиха // ИАН СЛЯ. 1994. № 6. С. 28—35. (То же (доп.): Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1996. С. 5—17.)
278. Фригийский стих на вологодской почве // Russian Linguistics — 18. 1994. № 2. P. 197—204. (То же: Язык, литература эпос (к 100-летию акад. В. М. Жирмундского) . СПб.: Наука, 2001. С. 263—269; ИТ-III. С. 259—266.)
279. Рифма Цветаевой // Marina Tsvetaeva: One hundred years. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1994. P. 240—249.
280. «Соломинка» Мандельштама и генезис стихов-двойчаток // Темы и вариации: сб. в честь Л. Флейшмана. (Stanford Slavic Studies, VII.) 1994. P. 293—308. (То же: Стиховедение: хрестоматия. СПб., 1998. С. 225—240; ИС. С. 185—197; О РП. С. 296—314.)
281. Воронежская поэзия О. Мандельштама // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1994. № 2. С. 4—23.
282. Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян // Классицизм и модернизм. Тарту, 1994. С. 84—94. (То же: ИС. С. 178—184; ИТ-II. С. 58—65; О РП. С. 56—65.)
283. Вера Меркурьева (1876—1943): стихи и жизнь // Лица. 5. М., СПб.: Феникс, 1994. С. 5—97.
284. Г. А. Шенгели: от искусства к науке // Тыняновский сборник: V Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1994. С. 323—328 [и публикация *Г. А. Шенгели*: «Поэтический образ». С. 329—334].
285. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической академии 1909 г. [публ. и коммент.] (совм. с Н. В. Котрелевым) // НЛО. 1994. № 10. С. 89—105.
286. «Письмо о судьбе» А. И. Ромма [заметка и публ.] // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 215—226.
287. «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана, 1960—1990-е годы // Вестник гуманитарной науки. 1994. № 1. С. 23—24. «То же: Лотмановский сборник I. М.: «ИЦ—Гарант», 1995. С. 188—191.)
288. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа (предисл. к кн.: Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике). М.: Гнозис, 1994. С. 11—16; Памяти Юрия Михайловича Лотмана. Там же: С. 491—495.
289. Верлибр и конспективная лирика // НЛО. 1994. № 6. С. 25—33. (То же: Записки и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 189—219.)
290. Критика как самоцель // НЛО. 1994. № 6. С. 6—9. — Пер.: Criticism as a goal in itself // Russian Studies in Literature — 31. 1995. № 4. P. 36—40. (То же: Записки и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 109—112; 2008. С. 212—215.)
291. Рец.: *M. Tarlinskaja*. Strict stress-meter in English poetry, compared with German and Russian. Calgary, 1993 // ИАН СЛЯ. 1994. № 5. С. 86—89.
292. Поскриптум к мемуару А. П. Чудакова // Тыняновский сборник: V Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1994. С. 409—412.
293. Считалка богов: о пьесе В. Хлебникова «Боги» // Русский авангард в кругу Европейской культуры. М.: Радикс, 1994. С. 256—272. (То же: ИС. С. 246—258; ИТ-II. С. 197—211; Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911—1998. М., 2000. С. 279—293, 806—807.)

294. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3—38.
295. Мей Лев Александрович // Русские писатели 1800—1917. Биогр. словарь. Т. 3. М.: БРЭ — ФИАНИТ, 1994. С. 565—568 (совм. с А. Л. Осповатом).

1995

296. **Избранные статьи. М.: НЛО, 1995. 477 с.**
297. Античность в русской поэзии начала XX в. Geneva; Pisa: ECIG, 1995 (Studi slavi. № 4). 33 с.
298. Академический авангардизм: природа и культура у позднего Брюсова. М.: РГГУ, 1995 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 10). 39 с. (То же: ИТ-II. С. 272—305.)
299. **Занимательная Греция: рассказы о древнегреческой культуре. М.: Греколат. кабинет — М.: НЛО, 1995. 382 с.;** 2-е изд., дополн. (подар.) М.: Фортуна Лимитед, 2002. 384 с.; 3е изд., дополн. М.: «Б.С.Г.—ПРЕСС», 2005. 591 с.; 4-е изд., дополн. М.: НЛО, 2008. 416 с.; 5-е изд. М.: Аванта+Астрель, 2008. 464 с.; 6-е изд. М.: Терра—КК, 2008. 416 с. 2-е подарочное изд. Фортуна ЭЛ, 2010. 368 с. + пер. на нем. (2000), литовск. (Su skydu ir uz skydu. Vilnius: Alma litera, 2004. 576 с.), чешский (Na pocatku bylo Recko. Praha: Art-Slovo, 2004. 275 с.), латышский (2007) + аудиокнига: Занимательная Греция… М.: Студия АРДИС, 2004. 17 ч. 34 мин. звучания. (То же в кн.: Занимательная Греция. Капитолийская волчица. М.: Эксмо, 2012.)
300. Владимир Маяковский. [Поэтический идиостиль] // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Вып. 5. Опыты описания идиостилей. М.: Наследие, 1995. С. 363—395. (То же: ИТ–II. С. 383—415.)
301. «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама: апокалипсис и/или агитка? // НЛО. 1995. № 16. С. 105—123.
302. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica. Vol. 2. 1995. № 3/4. С. 153—198.
303. Русский «Молодец» и французский «Молодец»: два стиховых эксперимента // Творческий путь Марины Цветаевой. I междунар. научно-тематическая конф. в Доме Цветаевой (7—10 сент. 1993 г.). Тезисы докл.; Расш. вариант: Russica Romana. 1995. № 2. С. 36—40. (То же: ИТ-III. С. 267—278.)
304. Рифма Бродского // Russian Literature. XXXVII (1995). P. 189—202. (То же: ИС. С. 83—92.)
305. Синтаксис пушкинского шестистопного ямба // Язык и стих в России — The Language and Verse in Russia: Сб. в честь Д. Ворта. М.: Вост. лит-ра, 1995. С. 119—128. (То же: ИС. С. 93—101.)
306. О Сергее Александровиче Ошерове // Мандельштам и античность. Сб. статей Мандельштамовского общества. М., 1995. С. 204—208.
307. Criticism As Goal in Itself // Russian Studies in Literature. 1995. № 4. P. 36—40.
308. Сомнения стиховеда // Литературная учеба. 1995. № 1. С. 71—73.

309. Маяковский: первый разговор с товарищем Лениным // Круг чтения. М.: Фортуна-Лимитед, 1995. С. 76—77.
310. Путешествие Анахарсиса по Греции // Круг чтения. М.: Фортуна-Лимитед, 1995. С. 120—121.
311. Рец.: *J. Bailey*. Three Russian folk song meters (Columbus, 1994) // ИАН СЛЯ. 1995. № 1. С. 87—90.
312. Ритм, синтаксис и семантика: смысловые узлы в 4-стопном ямбе // Историко-литературный сборник к 60-летию Л. Г. Фризмана. Харьков, 1995. С. 14—22.
313. Рец.: *I. Lilly*. The dynamics of Russian Verse. Nottingham, 1995 // ИАН СЛЯ. 1995. № 5. С. 86—89.
314. «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана: 1960—1990-е годы // Лотмановский сборник. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 188—191.
315. Ряд статей и хронологическая таблица в Словаре-справочнике Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука / Под ред. В. Н. Ярхо. М.: Высшая школа, 1995. (То же: М.: Лабиринт, 2002.)

1996

316. **О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. 128 с.** (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 17).
317. Порядок слов «определение — определяемое» в стихе и прозе // Московский лингвистический журнал. 1996. № 2. С. 130—135.
318. Иноязычная фонетика в русском стихе // Русское подвижничество. М.: Наука, 1996. С. 523—540. (То же [доп.]: Russica Romana. 1997. № 4. С. 189—220; ИТ-III. С. 551—573.)
319. The semantic halo of the Russian trochaic pentameter: 30 years of the problem // Elementa. 1996. Vol. 2. P. 191—214.
320. Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников» // Язык как творчество [К 70-летию В. П. Григорьева]. М., 1996. С. 16—32. (То же: Вестник Общества Велимира Хлебникова. Т. 1. М., 1996. С. 89—102; ИТ-III. С. 524—538.)
321. Поэтика новой эры: природа и культура в поэзии позднего Брюсова // Indiana Slavic Studies. 1996. № 8. P. 49—70.
322. Природа и культура в «Грифельной оде» Мандельштама // Арион. 1996. № 2. С. 50—56.
323. Мария Шкапская (1891—1952) // *М. Шкапская*. Стихи. М., 1996. С. 3—8.
324. Лотман и марксизм // НЛО. 1996. № 19. С. 7—13.
325. Ю. М. Лотман: наука и идеология // *Ю. М. Лотман*. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 9—16. (То же: Общественные науки и современность. 2006. № 5. С. 114—119; Юрий Михайлович Лотман. М.: РОССПЭН, 2009. ИТ-II. С. 485—493.)
326. «Отрывок из греческой трагедии» А. Э. Хаусмена // Язык, поэзия, перевод: Сб. науч. трудов МГЛУ. Вып. 426. М., 1996. С. 37—45. [Перевод отрывка см. Альфред Эдуард Хаусмен. Избранные стихотворения. М.: Водолей-Publishers, 2006. С. 211—214.]
327. *Б. И. Ярхо*. Расколотые [статья и публ.] // НЛО. 1996. № 18. С. 191—214.

328. Записи и выписки // НЛО. 1995. № 16. С. 421—432; 1996. № 17. С. 436—447 № 19. С. 432—448; № 20. С. 434—447; 2000. № 50 и др. См. также: Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. 416 с.
329. Nikolaï Gnéditch (1784—1833) // Histoire de la Littérature Russe: le XIX-me s. Vol. I Paris, 1996. P. 396—406 (Под ред. Е. Г. Эткинда, И. З. Сермана и В. Страда).
330. Ответ на анкету к 100-летию со дня рождения Ю. Н. Тынянова // VII Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига — Москва, 1995—1996. С. 10—11.
331. Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1929—1953 (совм. с Н. С. Автономовой) // Материалы международного конгресса «100 лет Р. О. Якобсону». М.: РГГУ, 1996. С. 39—40. (То же: Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1929—1953 // НЛО. 1997. № 23. С. 87—91; расш. вариант: Роман Якобсон: тексты, документы, исследования. М., РГГУ, 1999. С. 534—540.)
332. Любовь ко всякому слову (интервью) // Итоги. 1996, 10 дек. С. 69—70.
333. Организация пространства в лирике (совм. с Ю. М. и М. Ю. Лотманами) // Образцы изучения лирики. Ч. 1. Ижевск: УГУ, 1997. С. 268—287.
334. Рец.: Расширение поля. (*С. И. Кормилов*. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.) // Вестник МГУ: филология. 1996. № 2. С. 141—145.

1997

335. **Избранные труды: В 3 т.: Т. I («О поэтах»). 664 с. Т. II («О стихах»). 504 с. Т. III** («О стихе»: ранее не публиковались две статьи: Стих О. Мандельштама; Стих Б. Пастернака). **608 с. М.: ЯРК, 1997.**
336. Блок в истории русского стиха // *А. Блок*. Собр.соч.: В 12 т. Т. 2а. М.: «Автограф-RenTV», 1997. С. 208—220. (То же: ИТ-III. С. 449—468.)
337. «Люди в пейзаже» Б. Лившица: поэтика анаколуфа // Лотмановский сборник 2. М.: ИЦ-Гарант, 1997. С. 70—85. (То же: Художественный текст и его геокультурные стратификации. Trieste, 2000. S. 21—35; ИТ-II. С. 212—228; О РП. С. 114—135.)
338. Георгий Шенгели, ученый поэт // Арион. 1997. № 4. С. 32—36.
339. Разговор о вкусах // «1 сентября: Искусство». 1997. № 15. С. 2.
340. Словарь рифм А. А. Блока // Российский литературоведческий журнал. 1997. № 9. С. 135—136.
341. Древняя Греция: История. Быт. Культура. Из книг современных ученых. М.: Московский лицей, 1997. С. 62—64, 71—72, 76—77, 164—174, 257, 318—321, 340—351.
342. Древний Рим: История. Быт. Культура. Из книг современных ученых. М.: Московский лицей, 1997. С. 307—308.
343. «Снова тучи надо мною…» Методика анализа стихотворного текста // «Русская речь». 1997. № 1. С. 9—20. (То же: ИТ-II. С. 9—20; О РП. С. 11—26; Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. С. 215—231.)
344. Грядущей жизни годовщины: композиция и топика праздничных стихов Маяковского (совм. с И. Ю. Подгаецкой) // ИТ-II. С. 241—271.

345. Отзыв официального оппонента о докторской диссертации И. С. Приходько «Мифопоэтика Александра Блока» (ВГУ, 1996) // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1997. Вып. 8. С. 6—12.
346. М. Волошин: Свободен ли его свободный стих? // Вчера, сегодня, завтра русского верлибра: VII Моск. фестиваль свободного стиха. Тезисы научн. конф. М.: Моск. гос. музей Вадима Сидура, 1997. С. 6—7 (совм. с Т. В. Скулачевой).

1998

347. «Шут» Андрея Белого и поэтика графической композиции // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 191—207. (То же: ИТ-III. С. 439—448.)
348. Точные методы анализа грамматики в стихе // XII съезд славистов: славянское языкознание. Докл. российской делегации. М.: Наука, 1998. С. 168—181.
349. Синтаксис былинного стиха: трехсловные строки // Arbor Mundi. 1998. № 6. С. 83—93.
350. Семантика стоп в поэме Блока «Соловьиный сад» // Вестник РГГУ. Т. 2. 1998. С. 284—303. (То же: Статьи о лингвистике стиха. М.: ЯСК, 2004. С. 232—253.)
351. «Ариост» Мандельштама: редакция морская и редакция степная // Rossica Romana. V (1998). С. 151—164.
352. «Мирьядами зеркал мой образ отражая...»: Вяч. Иванов и В. Меркурьева // Europa Orientalis — 17. 1998. № 2. P. 97—102.
353. Врата учености, врата вкуса // «1 сентября: Искусство». 1998. № 16.
354. Русская интеллигенция как отводок европейской культуры // «1 сентября: Искусство». 1998. № 17. (То же: // Russia/Россия. 1999. № 2. С. 20—27.)
355. Из комментария к «Близнецу в тучах» Б. Пастернака (совм. с К. М. Поливановым) // ИАН СЛЯ. 1998. № 4. С. 22—29. (То же: «Близнец в тучах»: опыт комментария. М.: РГГУ, 2005 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47).)
356. Русский стих как зеркало постсоветской культуры // НЛО. 1998. № 32. С. 77—83. (То же: Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 306—314.)
357. К статье М. Берга «Гамбургский счет» // НЛО. 1998. № 34. С. 110—111.
358. Интервью по переписке: Из Кавафиса (переводы, предисловие) // Комментарии. 1998. № 11. С. 9—13, 14—22.

1999

359. **Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. 297 с.**
360. Ритм и грамматика в стихе: третья форма четырехстопного ямба в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (совм. с Т. В. Скулачевой) // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1999. № 3. С. 90—102. (То же: Пушкин: Сб. статей. М.: МГУ, 1999. С. 122—132.)
361. Синтаксис четырехстопного полноударного ямба (совм. с Т. В. Скулачевой) // Поэтика, история литературы, лингвистика: Сб. к 70-летию В. Вс. Иванова. М., 1999. С. 93—101.

362. Синтаксические клише в поэзии Пушкина и его современников // ИАН СЛЯ. 1999. № 3. С. 18—25.
363. Синтаксис двусловий: язык, жанр, стиль, ритм и рифма в стихе // Литературное произведение: слово и бытие; к 60-летию М. М. Гиршмана. Донецк, 1999. С. 223—234.
364. Пушкин и проблемы поэтической формы: язык и стих // Тайны пушкинского слова. М., 1999. С. 136—152.
365. История одной рифмы // Studia metrica et poetica: памяти П. А. Руднева. СПб., 1999. С. 62—79.
366. С цифрами сквозь стих: об одной новой отрасли науки // «1 сентября: Русский язык». 1999. № 4. (То же: Невтон. 2001. № 2. С. 89—92.)
367. В. Комаровский между Брюсовым и Блоком: к предистории одного стихотворного размера // Polytropon: Сб. в честь В. Н. Топорова. М., 1999. С. 623—634.
368. Стих переводов О. Мандельштама из старофранцузского эпоса // Osip Mandelstam und Europa. Heidelb., 1999. S. 109—133.
369. О. Мандельштам. «Сумерки свободы»: опыт академического комментария (совм. с О. Роненом) // ИАН СЛЯ. 1999. № 5—6. С. 3—9. (То же: *О. Ронен*. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 127—142.)
370. Сонеты Мандельштама 1912 г.: от символизма к акмеизму // Europa orientalis — 18. 1999. № 1. P. 147—158.
371. Техника мозаичного монтажа у раннего Мандельштама // История кино: методология киноведения. Кино и другие искусства. Кино в пространстве культуры. М., 1999. С. 149—162.
372. Четыре стихотворения из «Сестры моей — жизни» — сверка понимания (совм. с И. Ю. Подгаецкой) // Poetry and revolution: B. Pasternak's «My sister Life». Stanford, 1999. P. 150—166. (То же: О РП. С. 176—192; НЛО. 2000. № 46. С. 163—177.)
373. Интеллигенция и интеллигентность: от этимологии к морали // Красные холмы (альм.). М., 1999. С. 305—312.
374. Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность // Русская интеллигенция: история и судьба. М.: Наука, 1999. С. 5—14.
375. Из разговоров С. С. Аверинцева // НЛО. 1997. № 27. С. 169—179. (То же: Крещатик. 1999. № 3(6). С. 228—234; Бъогаро-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев. София: Славика, 1999. С. 126—136; Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. С. 164—170; 2008. С. 106—112.)
376. Блок и латынь (совм. с Н. В. Котрелевым) // НЛО. 1999. № 35. С. 169—171.
377. Греческая эпиграмма // Эпиграммы греческой Антологии. М.: Терра, 1999. С. 5—24 (статья), 615—708 (коммент.).
378. Намеренный и ненамеренный эксперимент // Единство и многообразие романского мира: Язык, искусство, культура. Тезисы междунар. конф., посвящ. 80-летию Г. В. Степанова. СПб.: Наука, 1999. С. 11—13. (То же: Res philologica II. СПб.: Петрополис, 2001. С. 82—85.)
379. Еврипид Иннокентия Анненского // *Еврипид*. Трагедии. Т. 1. М., 1999. С. 591—600.
380. Рец.: *M. Wachtel*. The Development of Russian Verse. Cambr., 1998 // ИАН СЛЯ. 1999. № 5—6. С. 58—91.

381. Вступительное слово к кн. Марины Кулаковой «Государственный преступник». Н. Новгород, 1999.

2 0 0 0

382. **Записи и выписки. М.: НЛО, 2000. 415 с.**
383. Очерк истории русского стиха. 2-е изд., доп. М.: «Фортуна», 2000. 351 с.
384. Сто одна поэтесса Серебряного века (Сост. и биограф. статьи). СПб.: ДЕАН, 2000.
385. Тропы в стихе: попытка измерения // Онтология стиха: памяти В. Е. Холшевникова. СПб., 2000. С. 13—25.
386. «*Ты-ты*-рифмы»: рифмо-синтаксические клише у Пушкина // После юбилея. Иерусалим, 2000. С. 71—84.
387. Мандельштамовское «Мы пойдем другим путем»: о стихотворении «Кому зима, арак и пунш голубоглазый...» // НЛО. 2000. № 41. С. 88—98.
388. Поэт и общество: две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама // «Сохрани мою речь». Вып. 3. Ч. 1. М., 2000. С. 25—41 (Записки Манд-го общ-ва, № 10). (То же: О РПС. С. 260—295.)
389. «На чем держится узор» // Осип Мандельштам. Проза поэта. М.: Вагриус, 2000. С. 5—10 (предисловие).
390. Пастернак в пересказе: сверка понимания (совм. с И. Ю. Подгаецкой) // НЛО. 2000. № 46. С. 163—177.
391. Вера Меркурьева: техника стилизации // Presenze femminili nella letteratura russa. Padova, 2000 P. 62—72.
392. К. Тарановский — стиховед // *К. Тарановский.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 7—8, 417—419.
393. «Сотри случайные черты» // «1 сентября: Русский язык». 2000. № 19. С. 15. (То же: ИТ-II. С. 83—87.)
394. «Эцеринида» Альбертино Муссато // Другие средние века: к 75-летию А. Я. Гуревича. М.; СПб., 2000. С. 79—97.
395. Средневековая латинская поэма «Руодлиб», вступит. статья и перевод // Arbor mundi. 2000. № 7. С. 243—274.
396. Академический авангардизм: Валерий Брюсов «На рынке белых бредов» // Сб. статей «Поэзия и живопись». М.: ЯРК, 2000. С. 684—693. (То же: Избр. ИС. С. 237—245.)

2 0 0 1

397. **О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001. 478 с.**
398. **Об античной поэзии: поэты, поэзия, риторика. СПб: Азбука, 2001. 478 с.**
399. **Рассказы Геродота о греко-персидских войнах и о многом другом. М.: Согласие, 2001. 224 с.**

400. *О. Мандельштам.* Стихотворения. Проза. М.: АСТ-Фолио, 2001. С. 3—20 (вступит. ст.), 604—710 (подгот. текста; коммент.). (Те же статья и коммент. в изд.: *О. Мандельштам.* Стихотворения. Проза. М.: Рипол-Классик, 2001. С. 5—28 и 723—854; *О. Мандельштам.* Стихотворения. Проза. М.: Рипол-классик, 2002. С. 5—20 и 586—669).
401. Синтаксическая структура стихотворной строки // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика. М.: ЯСК, 2001. С. 130—137.
402. «Длиннохвостые» слова в синтаксисе стиха (совм. с Т. В. Скулачевой) // ИАН СЛЯ. 2001. № 3. С. 43—52.
403. Глагольная рифма и синтаксис стихотворной строки (совм. с Т. В. Скулачевой) // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 148—160.
404. Стих и проза: семантика (совм. с Т. В. Скулачевой) // Человек и общество. Оренбург, 2001.
405. Пушкинские двусловия: язык, жанр, стиль, ритм и рифма в стихе // Пушкинская конференция в Стэнфорде — 1999: мат-лы и исслед. М.: ОГИ, 2001. С. 289—300.
406. Ritmo e senso nei versi di Pushkin e Lermontov // Pushkin, la sua epoca e l'Italia. Roma, 2001. P. 19—24.
407. «Восьмистишия» Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. М.: РГГУ, 2001. С. 47—54 (Записки Манд-го общ-ва, № 11).
408. «Синтетика поэзии» в сонетах В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения — 1996. Ереван, Лингва, 2001. С. 23—35. (То же: ИТ-II. С. 306—331.)
409. Wissenschaft hat ein Recht auf grössere Öffentlichkeit: Die Hausseminäre bei A. K. Zholkovsky und E. M. Meletinsky: aus der Geschichte der Philologie in Moskau 1976—1983 // Jahrbuch für Universittsgeschichte. Bd. 4. Stuttgard, 2001. S. 243—256.
410. Вопреки размеру подлинника: Мильтон, Донн, Томпсон // Альманах переводчика. М.: РГГУ, 2001. С. 201—221.
411. Переводческие отталкивания // Epistolai: Сб. статей к 80-летию Н. А. Чистяковой. СПб.: СПбУ, 2001. С. 38—45.
412. Мир Овидия // *Овидий.* Наука любви. М.: Время, 2001. С. 179—194.
413. Не заслонять собой подлинник от читателя // Русский журнал. 26.06.2001.
414. Урок толерантности. Почвы для терпимости будет больше // «1 сентября: Искусство». 2001. № 20. С. 11. + ответ читателям (Почта редакции) // «1 сентября: Искусство». 2002. № 4. С. 7.
415. Стих как фактор семантики поэтического текста (совм. с Т. В. Скулачевой) // Linguistische Poetik / Hrsg. S. Mengel, V. Vinogradova. Hamburg, 2002. S. 229—254.
416. Статьи по стихосложению и поэтике в «Литературной энциклопедии терминов и понятий». М.: ИНИОН РАН, 2001.
417. Ряд статей по стиховедению и литературоведению в Большом Энциклопедическом словаре в 2-х тт. М.: БРЭ, 2001.
418. Предисловие к кн.: *С. Ошеров.* Найти язык эпох: от архаического Рима до русского Серебряного века / Сост. И. А. Барсова. М., 2001. С. 5—8.
419. Стихи — способ приобщения к собственной культуре (интервью) // Гудок, 7.07.2001.
420. О «Рождении трагедии» Ницше в издании «Ad Marginem» // НЛО. 2001. № 50.

2 0 0 2

421. Литературный интертекст и языковой интертекст // ИАН СЛЯ. 2002. № 4. С. 3—9. (То же: Труды по знаковым системам. 2002. № 37. С. 5—15.)
422. Интертекстуальный анализ сегодня // Sign Systems Studies (Тарту). V. 30. 2002. № 2. S. 645—653.
423. Стих как фактор семантики поэтического текста (совм. с Т. В. Скулачевой) // Linguistische Poetik / Hrsg. S. Mengel, V. Vinogradova. Hamburg: Kovacz, 2002. S. 229—254.
424. О «Веницейской жизни» О. Мандельштама: опыт комментария (совм. с О. Роненом) // Звезда. 2002. № 2. С. 193—202.
425. 319-й сонет Петрарки в переводе О. Мандельштама: история текста и критерии смысла // Человек, культура, история: в честь 70-летия Л. М. Баткина. М.: РГГУ, 2002. С. 323—337.
426. «Сеновал» О. Мандельштама: история текста и история смысла // Тыняновский сборник: IX Тыняновские чтения. М.: ОГИ, 2002. С. 376—390.
427. Анализ и интерпретация: два стихотворения Мандельштама о готических соборах // «1 сентября: Русский язык». 2002. № 43. С. 1—4. — Пер.: Analisi vs. interpretazione: due poesie di Mandelstam su cattedrali gotiche // Semicerchio XXII (2000). P. 52—57.
428. Науки и искусства выдуманы не для умения, а для удовольствия // «1 сентября: Исскуство». 2002. № 4. С. 7.
429. Лирические концовки Фета, или как Тургенев учил Фета одному, а научил другому // НЛО. 2002. № 56. С. 96—115.
430. Хронологич. таблица // Античная культура: Словарь-справочник. М.: Лабиринт, 2002. С. 342—345.
431. Предисл. к кн.: *Ю. К. Щеглов*. Опыт о «Метаморфозах». СПб., 2002. С. 5—8.
432. Предисловие к кн.: *О. Ронен*. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 5—8.
433. Была всегреческой, станет всемирной (об Алексанрийской библ-ке) // Известия. 16.10.2002.
434. Парафраз и интертексты // Материалы международн. конгресса «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации». Тарту, 2002.

2 0 0 3

435. **Экспериментальные переводы. СПб.: Гиперион, 2003. 350 с.**
436. «Рифмованная проза драм Хротсвиты» — неизданное исследование Б. И. Ярхо. Хротсвита. Пафнутий [вступит. ст. и перевод] // Arbor Mundi. Мировое дерево. 2003. № 10. С. 165—186, 189—208.
437. Похороны солнца в Петербурге: о двух театральных стихотворениях Мандельштама (совм. с О. Роненом) // Звезда. 2003. № 5. С. 207—219.
438. Вероятностная модель и семантика стиха // Русистика на пороге XX в.: итоги и перспективы. М., 2003. С. 10—12. (То же: ИТ-III. С. 9—40.)

439. Односложные слова в стихе: ритм и части речи (совм. с Т. В. Скулачевой) // Русский язык в научном освещении. 2003. № 1(5). С. 35—51.
440. Порядок слов «глагол — дополнение» в стихах и прозе // Московский лингвистический журнал. 2003. № 1. С. 27—40.
441. «Боемструй»: синтаксическая теснота стихового ряда // Поэтика, стиховедение, стилистика: к 50-летию научной деятельности И. И. Ковтуновой. М.: Азбуковник, 2003. С. 349—360.
442. Столетие как мера, или Классика на фоне современности // НЛО. 2003. № 62. (То же: «1 сентября: Искусство». 2003. № 10.)
443. Классика и современность // «1 сентября: Искусство». 2003. № 12.
444. «Осень» А. С. Пушкина: внимательное чтение // «1 сентября: Русский язык». 2003. № 21.
445. Переводы с русского // Арион. 2003. № 1. С. 56—62.
446. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Вестник гуманитарной науки. 2003. № 6. С. 94—99. (То же: Русская литература XX—XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы междунар. научн. конф. 10—11 ноября 2004 г. М., 2004. С. 8—10.)
447. Как писать историю литературы // НЛО. 2003. № 59. С. 142—146.
448. Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова: некоторые коррективы // НЛО. 2003. № 59. С. 235—243.
449. Диалектика Лотмана // *Ким Су Кван*. Основные аспекты творческой эволюции М. Ю. Лотмана. М.: 2003. С. 5—10.
450. Ритмика русского силлабического восьмисложника (совм. с Т. Скулачевой) // Slowianska metrika porownawcza VIII. Warszawa, 2003. S. 32—44.
451. Переписка К. Ф. Тарановского с В. Е. Холшевниковым. Послесловие // Acta linguistica petropolitana. Труды института лингвистических исследований. Т. 1. Ч. 3. СПб.: Наука, 2003. С. 374—379.
452. «Латинская Антология» в вандальском Карфагене // Поэты «Латинской Антологии». М.: МГУ, 2003. С. 3—12, 170—207 [вступ. статья, пер., примеч.] Сост. — совм. с Ю. Ф. Шульцем.
453. Словораздельные вариации в 4-стопном ямбе русских поэтов // Проблемы поэтики и стиховедения: памяти А. Л. Жовтиса. Алматы, 2003. Ч. 1. С. 52—57. (То же (расшир. вариант): Славянский стих VIII. М.: ЯСК, 2009. С. 9—19.)
454. Стихосложение Баратынского — лирика // Е. А. Баратынский: авторская книга лирики. Справочный том. М.: Книга, 2003. С. 78—94.
455. Рец.: *Портер Л. Г.* Симметрия — владычица стиха // НЛО. 2003. № 61. С. 385—386.
456. Рец.: *Михеев М.* Мир Платонова через его язык: предположения, факты, истолкования, догадки // ИАН СЛЯ. 2003. № 6. С. 58—59.

2 0 0 4

457. Статьи о лингвистике стиха (совм. с Т. В. Скулачевой). М.: ЯСК, 2004. 117 с. (совм. Лингвистика стиха; 10 статей М. Г.: «Лесенка» Маяковского; Ритмический состав

частей речи; «*Ой-ой*-рифмы» от Ломоносова до Твардовского; Синтаксис двусловий: стиль, ритм, рифма и жанр; Синтаксис трехсловий: былины; Синтаксис 6-стопного ямба: ранний и поздний Пушкин; Ритмико-синтаксические клише в 4-стопном ямбе; Гласные звуки и стопы стиха у Блока; Семантика стоп: темы в строке у Блока; Тропы в стихе: попытка измерения).

458. **Путешествие по культурной карте Древней Греции. М.: Фортуна ЭЛ, 2004. 120 с.**
459. Ряд статей по стиховедению и литературоведению в Большой российской энциклопедии «Россия». М.: БРЭ, 2004.
460. Теснота стихового ряда. Семантика и синтаксис // Lazar Fleishman, Christine Gölz, Aage A. Hansen-Löve (Hrsg.). Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg, 2004. S. 85—95.
461. Краткие прилагательные на ритмико-синтаксическом посту // Отцы и дети Московской лингвистической школы: Памяти В. Н. Сидорова. М.: ИРЯ, 2004. С. 258—263.
462. Ю. М. Лотман и проблемы комментирования // НЛО. 2004. № 66. С. 70—74.
463. Научная щель // Свой путь в науке: коллективный портрет ИВГИ. М.: РГГУ, 2004. С. 30—34 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 44).
464. Ритмико-синтаксические клише и формулы в эпилоге «Руслана и Людмилы» // Славянский стих VII / Под ред. М. Л. Гаспарова, Т. В. Скулачевой. М.: ЯСК, 2004. С. 149—166.
465. Сергей Сергеевич Аверинцев [некролог] // Новый мир. 2004. № 6. (То же: ИАН СЛЯ. 2004. № 5. С. 78—79; Записи и выписки. 2-е изд. М.: НЛО, 2008. С. 112—115.)
466. Стиль поломанной цивилизации // НЛО. 2004. № 70. С. 298—301.
467. Фонетика, морфология и синтаксис в борьбе за стих // ИАН СЛЯ. 2004. № 5. С. 3—9.

2005

468. Предисловие к кн.: Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина / Сост. А. В. Гик. М.: ЯСК, 2005. Т. 1: А—Й. С. 5. (Studia philologica).
469. Ритмика 4-стопного ямба раннего Мандельштама // Шиповник: Историко-филологический сб. к 60-летию Р. Д. Тименчика. М.: Водолей Publisher, 2005. С. 65—77.
470. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории литературы и искусства. Т. I. М.: РАН, 2005. С. 26—29.
471. Мишель Окютерье и французская силлаботоника // De la littérature russe. Mélanges offerts à Michel Aucouturier / Ed. de l'Institut d'études slaves. Paris, 2005. P. 28—33.
472. Хрестоматия по лит-ре для 5—7 классов, кн. 1. Ростов-на-Дону: Книга, 2005. С. 275—276 (басни Эзопа).

Посмертные публикации

473. Пересказ как исследовательский прием: два стихотворения Пастернака // Вестник истории, литературы, искусства. Т. II. М.: РАН, 2006. С. 105—116.
474. Бог веселый винограда. М.: Эксмо, 2006. С. 47—48, 90, 96, 100, 103, 167, 168, 235.
475. Семен Кирсанов — знаменосец советского формализма // Семен Кирсанов. Стихотворения и поэмы. Новая библиотека поэта. СПб.: Академический проект, 2006. С. 5—18 (вступит. ст.).
476. Из неопубликованного (Предисловие к «Болотову» В. Шкловского, вступит. заметка и публикация Н. Шкловского-Корди) // Вопросы литературы. 2006, март—апрель. С. 79—87.
477. An antology without names: 88 contemporary poems selected by Z. Gippius // Liber, Fragmenta, Libellus prima e dopo Petrarca. Seminario internazionale di studi. Bergamo, 23—25 ottober 2003. Firenze. Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2006. P. 405—409.
478. Семинар А. К. Жолковского — Е. М. Мелетинского: из истории филологии в Москве 1970—1980-х гг. // НЛО. 2006. № 77. С. 113—125.
479. Стихосложение цикла «София» М. Кузьмина // *Панова Л. Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузьмина. Кн. II. Приложения. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. С. 310—319.
480. О новом переводе «Ада» Данте, выполненном В. Г. Маранцманом // Dante. Божественная комедия. СПб.: Амфора, 2006. С. 5—8.
481. Письма к Ю. К. Щеглову // НЛО. 2006. № 77. С. 126—144.
482. «Читать меня подряд никому не интересно...»: письма М. Л. Гаспарова к Марии-Луизе Ботт, 1981—2004 гг. // НЛО. 2006. № 77. С. 145—259.
483. Ваш М. Гаспаров... Из писем к Н. Брагинской (1972—2002) // Отечественные записки. 2006. № 1 (28). С. 273—324.
484. Семь стихотворений // НЛО. 2006. № 82.
485. Комментарий к двум стихотворениям Бориса Пастернака // Язык, стих, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 7—9.
486. Ответы на два простых вопроса // «1 сентября: Литература». 2007. № 3. С. 36—39.
487. Простота, дисциплина, доблесть. Исторические легенды Древнего Рима в изложении Михаила Гаспарова // «1 сентября: История». 2007. № 17. С. 20—23.
488. Лирика. Генезис и эволюция. Введение. М.: РГГУ, 2007. С. 7—12.
489. «Айя-София», «Notre Dame», «Петербургские строфы». О. Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сб. материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М.: РГГУ, 2007. С. 172—180.
490. **Капитолийская волчица. Рим до цезарей. М.: Фортуна ЭЛ, 2008. 144 с.** (То же в кн.: Занимательная Греция. Капитолийская волчица. М.: Эксмо, 2012.)
491. **Записи и выписки. 2-е изд., перераб. и доп. М.: НЛО, 2008. 387 с.**
492. «Сестра моя — жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания (Совместно с И. Ю. Подгаецкой) / Сост. К. М. Поливанов. М.: РГГУ, 2008. 192 с. (Желтая серия).

493. **Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. М.: Новое изд-во, 2008. 452 с., илл.**
494. M. L. Gasparov with Marina Tarlinskaja. The Linguistics of Verse Abstract // Slavicand East European Journal. Vol. 52. № 2, summer 2008.
495. **Занимательная мифология. Сказания Древней Греции. М.: Фортуна ЭЛ, 2008. 320 с.**
496. Предисловие к «Избранным статьям» И. Ю. Подгаецкой. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 7—12.
497. Словоразделительные вариации в 4-стопном ямбе русских поэтов // Славянский стих VIII. Стих, язык, смысл. М.: ЯСК, 2009. С. 9—19.
498. Стихосложение од Сумарокова // *Александр Сумароков.* Оды торжественные. Елегии любовныя. М.: ОГИ, 2009. С. 615—638.
499. Вергилий и Гораций // *Вергилий.* Буколики, Георгики, Энеида. *Гораций.* Оды, Эподы, Сатиры, Послания, Наука поэзии. М.: АСТ, 2009. С. 5—53 (вступит. ст.), 509—510, 767—779 (пер.), примеч.
500. Миф и литература // «1 сентября: Литература». 2011. № 3. С. 33—35.
501. Чем отличается стих от прозы // «1 сентября: Литература». 2011. № 7. С. 34—38.
502. Слово в стихе: об одном типе прилагательных // Вопросы языкознания. 2011. № 4. С. 81—89.
503. Омонимические и тавтологические рифмы // ИАН СЛЯ. 2011. № 2. С. 44—57.
504. **Занимательная Греция. Капитолийская волчица. М.: Эксмо, 2012** (серия Б-ка всемирной литературы). 624 с.
505. **Филология как нравственность. Статьи, интервью, заметки. М.: Фортуна–ЭЛ, 2012. 284 с.**

Переводы

Переводы с комментариями:

1. ***Федр, Бабрий.* Басни. М.: Наука, 1962. 263 с.** (То же: М.: Ладомир, 1995; «Эзоповы басни» Бабрия в ямбических четверостишиях // Памятники византийской литературы IV—IX веков. М.: Наука, 1968. С. 268—270.)
2. **Басни Эзопа. М.: Наука, 1968. 320 с.** (То же: М.: Ладомир, 1993; Новосибирск, 1992 и др.; пер. на арм. яз.: Ереван, 1972 и 1990; пер. на латышск. яз.: Рига, 1978. *Эзоп.* Басни. М.: ЭКСПО-Пресс, 2000; *Эзоп.* Басни. М.: АСТ, 2001; Классическая басня. М.: Стрекоза-Пресс, 2004. С. 4—14; *Эзоп.* Басни. М.: РИПОЛ-классик, 2005. 366 с.; М.: АСТ, 2005. 380 с.; Калининград, Янтарный сказ, 2005. 334 с. (миниатюрн. изд); М.: Мартин, 2005. 286 с.; М.: Сашко, 2006. 128 с., худ. М. Орданьян (подар. изд.). Хрестоматия по лит-ре для 5—7 классов, кн. 1. Ростов-на-Дону, Книга, 2005. С. 275—276; *Эзоп.* Басни. СПб.: Азбука классик, 2008. Басни Эзопа. СПб.: Паритет, 2009. 320 с. и др.)

3. ***Пиндар, Вакхилид.* Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980. 504 с.** (То же: *Пиндар.* Оды // ВДИ. 1973. № 2, 3, 4; 1974. № 1, 2, 3 (приложение). + Пиндар. Олимпийские оды / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, введ. У. Рейс. Афины: Греч. типогр. общество, 2004. XXX + 147 с. (перевод введения, переработанный перевод Од).)
4. ***Авсоний.* Стихотворения. М.: Наука, 1993. 358 с.**
5. **Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. 606 с.** (То же: Ваганты. Колесо Фортуны. М.: Летопись, 1998; Поэзия вагантов. М.: Пан пресс, 2006, 336 с. (подар. изд). Поэзия трубадуров, поэзия миннезингеров, поэзия вагантов. М.: Худ. лит., 1974. С. 466—476, 488—494, 496—498, 505—560 (пер. отд. стихотв. + прим.); Хрестоматия по литературе Средневековья. Спб.: Азбука-Классика. 2003. Т. II. С. 77—84, 87—96.)
6. ***Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1964. 375 с.** (То же: М.: Наука, 1966; 1993; Правда, 1988; 1991; Худож. лит., 1990; СПб: Алетейя, 1998; СПб: Кристалл, 1999, и др. Историки Рима. М.: Худ. лит., 1970. С. 371—387; Гай Светоний Транквилл о страстях и пороках. М.: Эксмо, 2011.)
7. ***Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1979. 620 с.** (То же: М.: Мысль, 1986; М.: Танаис, 1995; М.: Терра-КК, 2009; М.: Астрель, 2010.)
8. ***Овидий.* Наука любви. Лекарство от любви // Овидий. Элегии и малые поэмы. М.: Худож. лит., 1973. С. 147—232.** (То же: *Овидий.* Наука любви. Новосибирск, 1990. С. 143—246; СПб.: Азбука, 1992. С. 55—148; 1997. С. 7—146; М.: Время, 2001; Сб. «Искусство любви». СПб: Амфора, 2002. С. 103—110; 2005. С. 123—132; Эксмо, 2006; СПб.: Вита Нова, 2008 (подар. изд.); *Овидий.* Избранное. М.: Терра-КК, 2009. С. 123—220.)
9. *Авсоний; Клавдиан*; «Кверол»; Латинская антология; Драконтий; Максимиан // Поздняя латинская поэзия. М.: Худож. лит., 1982. С. 37—63, 67, 75, 78, 80—103, 105—118, 122—164, 191—240, 305—445, 448, 455—474, 479—480, 482—523, 581—605, 704—708.
10. ***Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 109—163.** (То же (с сокращ.): *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983; *Аристотель.* Политика. М.: Транзиткнига, 2005. С. 291—326.)
11. *Гораций.* Поэзия Горация // *Квинт Гораций Флакк.* Оды, эподы, сатиры, послания. М.: Худож. лит., 1970. (вступит. ст. С. 5—38, ред. переводов, коммент. С. 383—395).)
12. *Дионисий Галикарнасский.* О соединении слов [пер.] // Античные риторики. М.: МГУ, 1978. С. 167—221.
13. *Филодем.* О стихах [пер.] // *А. Ф. Лосев.* Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н. э. М.: МГУ, 1979.
14. *Цицерон.* Оратор // *Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972. С. 329—384. (То же: М.: Ладомир, 1994.)

Переводы:

15. ***Л. Ариосто.* Неистовый Роланд: В 2 т. М.: Наука, 1993. 574 + 544 с.**
16. ***Г. Гейм.* Вечный день, Umbra vitae, Небесная трагедия. М.: Наука, 2002.** С. 7—228 (перевод), 392—393 (От переводчика). (То же: Небесная трагедия. СПб.: Азбука Классика, 2005. Ранее: отд. стих-я в Иностр. лит-ре. 1989. № 2. С. 179—192.)
17. *Еврипид*. Электра [предисл. + пер.] // Литературная учеба. 1994. № 2. С. 161—190.
18. *Цицерон.* В защиту Милона; Тускуланские беседы // *Цицерон*. Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1975. С. 173—357.
19. *Тит Ливий.* Периохи // *Тит Ливий*. История Рима. Т. 3. М.: Наука, 1993. С. 557—589.
20. *Плутарх.* Римские вопросы // Памятники поздней античной научно-худ. литературы II—V века. М.: Наука, 1964. С. 50—56; *Плутарх*. Моралии. Изречения царей и полководцев // ВДИ. 1980. № 3. С. 237—254; № 4. С. 235—249; ВДИ. 1981. № 1. С. 234—248 (перевод с древнегреч. и комментарии); Пир семи мудрецов // *Плутарх.* Сочинения. М.: Худож. лит., 1983. С. 360—388; Изречения царей и полководцев. Пир семи мудрецов // *Плутарх*. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990. С. 242—262, 340—386; М.: Эксмо, 2008, С. 169—240; *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. 2е изд. / Подгот. С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров. С. П. Маркиш. М.: Наука, 1994. Т. 1. С. 655—697. Т. 2. С. 579—608 (примеч.), 609—622 (хронол. таб.), 623—629 (генеал. таб.), 630—669 (указатель); Пир семи мудрецов // *Плутарх.* Исида и Осирис. Киев. УЦЦИМ-ПРЕСС, 1996. С. 172—210. Сравнительные жизнеописания, трактаты и диалоги. М.: Рипол классик, 1997. С. 351—377.
21. *Артемидор*. Сонник, кн. I—II (совм. с В. С. Зилитинкевич и И. А. Левинской) // ВДИ. 1989. № 4; 1990, № 1—4. (То же. Отд. изд. СПб., 1999.)
22. *Парменид*. О природе // *Лукреций*. О природе вещей. М.: Худож. лит., 1983. С. 269—274.
23. *Армурис, Птохо-Продром, Иоанн Кириот, Монах Иаков, Феодор Продром*, Стихотворные басни из парижской рукописи, Басни-новеллы из флорентийской и афинской рукописей, Плач о падении Константинополя // Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М.: Наука, 1969. С. 109—113, 217—220, 286, 289—299, 411—416, 418—420.
24. *Алкей, Пиндар, Вакхилид, Мелеагр, Гораций, Авсоний*, Латинская Антология // Парнас: антология античной лирики. М.: Моск. рабочий, 1980. С. 76—84, 139—162, 170—171, 235—237, 253—254, 334—339, 346—353, 355—357, 359—362.
25. *Евмел, Алкей, Симонид, Лас, Тимокреонт, Пиндар, Вакхилид, Диагор, Ион, Еврипид, Меланиппид, Ликимний, Тимофей, Телест, Арифрон, Аристотель* // Древнегреческая мелика. М.: Книга, 1988. С. 73, 110—137, 193—293, 302—354, 408.
26. Фрагменты несохранившихся трагедий Эсхила // *Эсхил*. Трагедии. М.: Наука, 1989. С. 268—306.

27. Фрагменты несохранившихся комедий Аристофана // *Аристофан.* Комедии, фрагменты. М.: Ладомир; Наука, 2000. С. 845—885, 1016—1032.
28. *Флегонт из Тралл.* Удивительные истории; *Элий Аристид*. Элевсинская речь; *Диоген Лаэртский.* Жизнеописания и мнения знаменитых философов // Поздняя греческая проза. М.: Госиздат, 1960. С. 179—182, 319—321, 559—566.
29. *Эсхин.* Против Ксенофонта в венке // Ораторы Греции. М.: Худ. лит., 1985. С. 178—210.
30. *Эпикур.* Письма, Главные мысли // *Лукреций.* О природе вещей. М.: Худ. лит., 1983. С. 292—324.
31. *Симонид, Филиад, Пиндар, Вакхилид, Гиппон, Зевксис, Тимофей, Ион Самосский, Платон, Астидамант, Афарей, Аристотель, Феокрит Хиосский, Эсхрион, Антагор, Аркесилай, Каллимах, Феэтет, Антипатр, Мелеагр* // Греческая эпиграмма. СПб.: Наука, 1993. С. 12—51, 68, 78, 110, 191, 221—222.
32. (Ранние латинские поэты) // Хрестоматия по ранней римской литературе. М.: Высшая школа, 1984. С. 14—77, 92—99, 106—155, 168—189.
33. Отрывки из несохранившихся комедий римской паллиаты // *Теренций.* Комедии. М.: Худож. лит., 1985. С. 503—536.
34. *Менандр.* Маски средней и новой поэзии // Менандр. Комедии и фрагменты. М.: Наука, 1982. С. 363—378.
35. Отрывки из поэтов-лириков — современников Катулла // *Катулл.* Книга стихотворений. М.: Наука, 1986. С. 142—253.
36. *Петроний, Энний, Варрон.* Сатиры // Римская сатира. М.: Худож. лит., 1989. С. 236—238, 343—345, 389—430.
37. *Петрарка, Верджерио, Боккаччо, Колуччо* и др. // *Ф. Петрарка.* Африка. М.: Наука, 1992. С. 82—154 (совм. с Е. Г. Рабинович). С. 192—208, 241—249 (хронолог. табл.).
38. *К. Цельтис.* Эподы; Целокупная Германия // *К. Цельтис.* Стихотворения. М.: Наука, 1993. С. 125—137, 238—245. — Эподы // Неолатинская поэзия. М., 1996. С. 72—83.
39. *Г. Зольден, Я. Мольцер, Ф. Фидлер, П. Лоттих, И. Лаутербах, Н. Коххаффе* // Книга песен: из европейской лирики XIII—XVI вв. М.: Моск. рабочий, 1986. С. 316, 325—328. (То же: Неолатинская поэзия. С. 104—110.)
40. *Ф. Дедекинд. Гробиан; К. Яницкий; А. Схеней; Я. Панноний* и др. // Неолатинская поэзия. М., 1996. С. 23—24, 72—83, 104—124, 303—305, 326—330, 346—348.
41. *Ж. Лафонтен, А. Удар де Ламот, Ж. Грекур, А. Рише, Ш. Пессёлье, Ж. Ваде, Ж. Обер, Ж. Буассар, П. Д. Экушар Лебрен, Н. Леонар, Б. Эмбер, К. Дора, А. Лебайи, Ж. Флориан, Жоффре, А. Арно, Т. Ириарте, Ф. Саманьего, Дж. Парини, Л. Пиньотти, Л. Фьякки, Г. Сакс, Ф. Хагедорн, X. Геллерт, М. Лихтвер, И. Глейм, К. Пфеффель, Э. Клейст, А. Бирс* // Классическая басня. М.: Моск. рабочий, 1981. С. 108—110, 117—175, 220—224.
42. *Дж. Мильтон.* К отцу; О Платоновой идее // Колесо фортуны. Из европейской поэзии XVII в. М.: Моск. рабочий, 1989. С. 232—236.
43. *Дж. Мильтон.* Ликид [Заметка, пер.] // Ной. 1993. № 7. С. 201—207. (То же: Записи и выписки. С. 79—83.)

44. *Дж. Донн.* Священные сонеты [Заметка, пер.] // Ной. 1993. № 10. С. 150—160.
45. *Г. Кан, П. Фор* // Поэзия французского символизма. М.: МГУ, 1993. С. 159—160, 238—242.
46. *Э. Верхарн, К. Кавафис* [Статья, пер.] // НЛО. 1994. № 6. С. 25—33.
47. *А. де Ренье* [Заметка, пер.] // Арион. 1994. № 1. С. 78—82.
48. *У. Б. Йейтс* [статья «Человек солнечный и лунный» + перевод] // Иностр. лит-ра. 1990. № 9. С. 188—191.
49. Э. *Паунд.* Оммаж Сексту Проперцию // Место печати. 1993. № 3. С. 140—155; *Э. Паунд.* Избранные стихотворения. СПб.: Carte blanche, 1992. С. 58—65.
50. *Р. Рильке.* О фонтанах // Иностр. лит-ра. 1990. № 7. С. 193.
51. *Э. Майстер* // Вести дождя: стихи поэтов ФРГ. М.: Худож. лит., 1987. С. 183—192.
52. *Х. Домин, Х. Пионтек* // Из современной поэзии ФРГ. М.: Радуга, 1988. С. 71—78, 103—116.
53. *М. Этвуд* // Toronto Slavic Annual. 2003. № 1. С. 26—33.
54. *Й. Сеферис.* Три тайные поэмы [Статья, пер., совм. с Е. Светличной] // Иностр. лит-ра. 1996. № 7. С. 50—64.
55. Неолатинская поэзия: Избранное. М.: ТЕРРА, 1996. С. 23, 72—83, 104—124, 303—307, 326—333, 346—348 (переводы 32 стихотворений).
56. *Р. Киплинг.* Стихотворения, роман, рассказы. М.: Рипол-классик, 1998. С. 67—72, 167—168, 253—255, 308, 359—360, 385—387 (шесть стихотворений, одно — совм. с В. Гаспаровым).
57. Война мышей и лягушек. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 211—234.
58. Поэты «Латинской Антологии». Пер. с латинского / Вступит. ст., сост., примеч. и общ. ред. М. Л. Гаспарова, его же перевод 241 стихотв. (с. 3—11, 12, 16, 22—23, 27, 28, 29, 30—46, 47, 50—54, 57, 60—64, 65—68, 69—70, 71—74, 75—80, 81, 82—83, 84—109, 111—112, 113—114, 120—122, 125—127, 130, 133, 135—137, 140—142, 143, 144, 145—146, 152, 156, 161, 162, 167, 170—220). М.: изд. МГУ, 2003.
59. *Драконтий* // Хрестоматия по литературе средневековья. СПб.: Азбука-классика, 2003. Т. 1. С. 132—138.
60. *Смит Дж.* Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике / Пер. М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой. М.: ЯСК, 2001. 528 с.
61. Переводы из *Алкея, Пиндара, Вакхилида, Эзопа* // Хрестоматия по литературе Древней Греции. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 220—227, 271—288, 295—300.
62. *Хаусмен.* Отрывок из греческой трагедии // *Альфред Эдуард Хаусмен.* Избранные стихотворения / Сост. Е. Витковский. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 211—214.
63. «Двойной венец». Эпос и драма латинского Средневековья в переводах М. Л. Гаспарова / Сост. М. Л. Андреев. М.: РГГУ, 2012. 288 с.